

# RELLEUS RENAIXENTISTES AMB BUSTOS DE CÈSARS I DE VIRTUTS DE LA «COL·LECCIÓ» DE MIQUEL MAI\*

JOAQUIM GARRIGA

## I

A Catalunya s'han conservat un cert nombre d'escultures renaixentistes importades d'Itàlia en el primer terç o en la primera meitat del Cinc-cents. A vegades conformen conjunts considerablement monumentals, com els sepulcres de Joan d'Aragó (c. 1508) i de Bernat de Vilamarí (*post* 1516) a Montserrat, de Ramon Folc III de Cardona (1522-c. 1525) a Bellpuig d'Urgell, de Jeroni Descoll (c. 1536) a Barcelona, o com el doble cenotafi del cardenal Jaume de Cardona i Na Timbor de Cardona (c. 1520-c. 1536) a la seu de Tarragona.<sup>1</sup>

Ara bé, s'han de consignar igualment altres treballs de dimensions menors, però d'un interès similar, i que en tot cas documenten amb idèntica claredat tant la fascinació que van exercir entre molts prohoms d'aquí les arts italianes com la facilitat amb què fluïen les obres, des de Gènova o des de Nàpols, pels camins del Mediterrani. Entre aquestes peces importades a l'època, la catalogació completa i l'anàlisi de les quals és encara per fer, caldria comptar-hi el portapau d'aram daurat de la seu de Girona amb una *Madonna* repussada de l'estil de Donatello, el gran medalló marmori que hi hagué a Poblet —ara al Museo Arqueológico de Madrid— amb el perfil d'Alfons el Magnànim atribuït a Francesco Laurana i basat en la coneguda medalla de Pisanello de 1449, l'Epifania en ceràmica vidriada del taller dels Della Robbia conservada al monestir de Pedralbes, el marbre tan sansovinia amb la Mare de Déu i el Nen del Museu Episcopal de Vic procedent de La Rodona... En aquest grup s'ha d'incloure també, naturalment, la «col·lecció» de relleus de marbre de Miquel Mai amb bustos masculins i femenins que representen Cèsars antics i Virtuts, documentada a Barcelona per un inventari de 1548.<sup>2</sup>

La «col·lecció» aplegada per Miquel Mai a la seva casa de la placeta de la Cucurulla de

(\*) La primera part del present treball correspon essencialment a la comunicació «La "col·lecció" de marbres de Miquel Mai» presentada al Col·loqui *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, celebrat a Girona del 5 al 8 de novembre de 1987.

1. Cf. Joaquim GARRIGA (amb la col·laboració de Marià CARBONELL), *L'època del Renaixement. S. XVI (Història de l'art català, IV)*, Edicions 62, Barcelona, 1986, pp. 21 i 44-51, amb bibliografia.

2. Cf. *ibid.*, pp. 51-52. A propòsit de la «donatelliana» *Madonna* de Girona (reproduïda a *ibid.*, p. 15), vegeu també de passada l'estudi de Bonnie A. BENNETT-David G. WILKINS, *Donatello*, Phaidon, Oxford,

Barcelona —quasi enfront del famós palau dels Gralla-Desplà— en origen no es limitava pas a bustos de marbre, però aquests relleus són pràcticament les úniques relíquies que n'han sobreviscut. I, de fet, ells sols ja configuren un conjunt d'extraordinari interès, no solament pels valors artístics d'algunes peces o de l'entera «col·lecció» com a tal, sinó també per la vigorosa personalitat i per la significació política i cultural del «col·leccionista» que les portà d'Itàlia.

Recordem només de passada que Miquel Mai (Barcelona, ?-Madrid, 1546), un dels membres més cultes de la noblesa catalana del seu temps —la biblioteca que llegà al prior i a la cartoixa de Scala Dei tenia més de 1.800 obres impreses i 400 de manuscrites—, formà part de ben jove del nucli erasmista barceloní i esdevingué una de les figures clau del grup d'erasmistes al servei de la política imperial. Entre d'altres càrrecs de confiança de Carles V, fou ambaixador del monarca prop del papa Climent VII des de 1528 fins a 1531 —en moments tan delicats com els successius al sacco de Roma fins després de la coronació de l'emperador a Bolonya—, i el 1533 fou nomenat vice-canceller de la corona catalano-aragonesa, funció que ocupà fins a la seva mort, el 1546. La seva muller Elionor Setantí morí al cap de dos anys a la casa familiar de Barcelona, i fou precisament arran del traspàs de la vídua, el 1548, quan es realitzà l'inventari dels béns de Mai que ens ha fornint les notícies més antigues de la seva «col·lecció».<sup>3</sup>

L'inventari de 1548, parcialment publicat i comentat en un article fonamental d'A. Duran i Sanpere,<sup>4</sup> descriu un gran casalici que sembla deshabitat de fa algun temps i quasi

---

1984, pp. 49-50 i 105, amb fig. 34 (*Madonna* de Colònia, Schnütgen Museum), on es mostra que una plaqueta repussada, que segons els autors «*is of such high quality that it deserves an attribution to the master himself, despite its small scale and modest material*» i que és idèntica que la placa gironina, es podia aplicar pel seu revers com a motlle per a reproduccions en estuc de la «Mare de Déu i el Nen», una funció similar a la comprovada en la *Madonna Chellini* del Victoria and Albert Museum de Londres, obra documentada de Donatello.

Un estudi dels sis relleus de marbre del grup de Miquel Mai que van formar part de l'exposició «*L'època dels genis*» (Girona, Museu d'Història de la Ciutat, maig-novembre de 1987) es va publicar a *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, Ajuntament de Girona-Ajuntament de Barcelona, Girona, 1988, núms. 59-64, pp. 340-361. Recerques arxivístiques posteriors, que han permès documentar millor els relleus i precisar-ne algunes dades i dates, no es van poder tenir en compte en l'esmentat volum *L'època...*, però en canvi s'han incorporat en el present escrit, el qual representa, per tant, l'última versió de l'estudi sobre les peces. D'altra banda, aquí s'han considerat tots els relleus del conjunt de Mai i no solament els sis exposats a Girona, i això ha fet avinent d'integrar-hi altres referències documentals i bibliogràfiques —que en part he d'agrair a Marià Carbonell—, o d'afegir-hi noves reflexions complementàries. Així, doncs, en els casos de no coincidència de dades amb *L'època...*, s'ha d'entendre que prevalen les del present escrit.

3. Per a una notícia biogràfica sumària de Miquel Mai, cf Eulàlia DURAN, «Miquel Mai», a *Gran Enciclopèdia Catalana*, 9, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1976, p. 442, *ad vocem*. A més, cf Marcel BATAILLON, *Érasme et l'Espagne* (1937), traducció castellana a Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1966<sup>2</sup>, pp. 317-318, 405, 430, 431; Miquel BATLLORI, «Humanisme i erasmisme a Barcelona, 1524-1526», a *Quaderni ibero-americani*, 3, Torino, 1955-1956, pp. 219-231, també a iD., *Vuit segles de cultura catalana a Europa*, Editorial Selecta, Barcelona, 1958, pp. 85-100; iD., «Cenacles lul·lians i cenacles erasmistes a la Barcelona del Renaixement» (Pregó de la Diada de Santa Eulàlia, 1987), a *Pregons*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 55-70 (esp. pp. 67-69). Notícies sobre la muller de Mai i la seva família es troben a Cristian CORTÈS, *Els Setantí*, Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona, 1973 (esp. pp. 53-55).

4. Agustí DURAN i SANPERE, «Miquel Mai, col·leccionista d'art», a *Per a la història de l'art a Barcelona*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1960, pp. 93-116, ara també a iD., *Barcelona i la seva història*, 3, Curial, Barcelona, 1975, pp. 348-361.

reduït a magatzem: una casa equipada amb copiós mobiliari i amb un riquíssim parament, però ja endreçat en cofres i baguls marcats. Fins i tot la preciosa biblioteca del vice-canceller —o almenys una part— apareix guardada i repartida en una trentena llarga de caixes. El notari va consignant el contingut de cada estança de la casa i dels baguls i caixes que hi troba, i així, a més de mobles, roba, partides de llibres i tota mena d'andròmines, assenyalava una munió d'objectes «d'art» acumulats per Miquel Mai al llarg de la seva vida itinerant al servei de Carles V.<sup>5</sup> No seria enraonat interpretar la llista d'objectes inventariats com una veritable «col·lecció» d'obres d'art, i encara menys com una «col·lecció d'antiguitats» en el mateix sentit o amb la mateixa funció que les col·leccions italianes del Cincent;<sup>6</sup> ara bé, alguns sectors d'aquest heterogeni aplec, avui no dubtaríem a classificar-los d'artístics, i d'altres, encara, fan suposar en el seu propietari un cert gust i preocupació per les antiguitats, si no un afany d'autèntic col·leccionista.

A l'inventari s'hi detallen tres tapisseries de Tournai —amb sèries de la Dama i l'unicorn, d'Hèrcules i de Nabucodonossor—, sis teles més teixides o pintades amb *Trionfi* de Petrarca, i dues amb temes guerrers i cortesans. Hi consten nombroses pintures de temàtica religiosa —almenys quatre sobre tela i quinze petites taules—, altres amb retrats, a més de mapes, gravats i dibuixos. Tampoc no hi manquen treballs a la manera morisca —guadamassils, teixits i peces variades de llautó i d'estany—, ni objectes exòtics o curiositats portades de les Índies... Però sense comptar això, la narració notarial ens assabenta d'una altra sèrie amb quatre grups d'objectes, tres dels quals semblen antics o «a l'antiga» i, com dèiem, es poden entendre com indicatiu d'una certa afecció del vice-canceller per les antiguitats. No cal dir que en el context que ens ocupa tindria poca rellevància el fet que fossin antiguitats autèntiques o falsificacions i còpies «a la romana» renaixentistes.

Essencialment es tracta, en primer lloc, d'un conspicu monetari guardat en nombroses capsas escampades per diferents baguls i estances de la casa; en segon lloc, d'un grup de «trette peces d'obra de terra, pintades de moltes i diverses colors, fets de diverses maneres a l'antigor», que podrien ser tanagres o terracotes similars; en tercer lloc, de cinc figuretes «de coure» mutilades que fan pensar en una petita col·lecció de bronzes o peces de metall grecs o romans, un dels quals és descrit com «un cavall de coure, ab les quatre cames trencades i la cua trencada, ab un forat al mig de l'esquena». Cap d'aquests tres grups d'antiguitats aplegades per Miquel Mai no s'ha conservat, o millor, no ha estat identificat fins ara, llevat que s'acceptés d'identificar amb la figureta «de coure» acabada d'al·ludir el cavall mutilat del Museu Marès (núm. inv. 171), una peça de plom de 25 x 26 x 8 cm (fig. 1a). Hi consta com un treball romà, de vella procedència barcelonina, i coincideix exactament amb l'esquemàtica descripció notarial. Afegim-hi encara, amb les degudes reserves, que un centaure mutilat de plom del mateix Museu Marès (núm. inv. 1706) (fig. 1b) també podria correspondre a una altra de les peces inventariades, bé que en aquest passatge el document esdevé de lectura difícil —i potser, a més, de redacció poc ajustada—: «una

5. Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona, Fons Notarial, I, 32 (1548). Malgrat que l'inventari en realitat és encara inèdit, perquè a l'article d'A. Duran i Sanpere esmentat en la nota anterior només se'n transcriu una breu selecció de fragments, la mateixa extensió del document —un quadern de seixanta fulls escrits a dues cares— ens fa renunciar també ara a la seva publicació íntegra, en espera d'una ocasió més propícia.

6. Per a una síntesi recent sobre el col·leccionisme renaixentista d'antiguitats, cf Claudio FRANZONI, «"Rimembranze d'infinite cose". Le collezioni rinascimentali di antichità», a Salvatore SETTIS (a cura de), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I: L'uso dei classici*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 299-360.

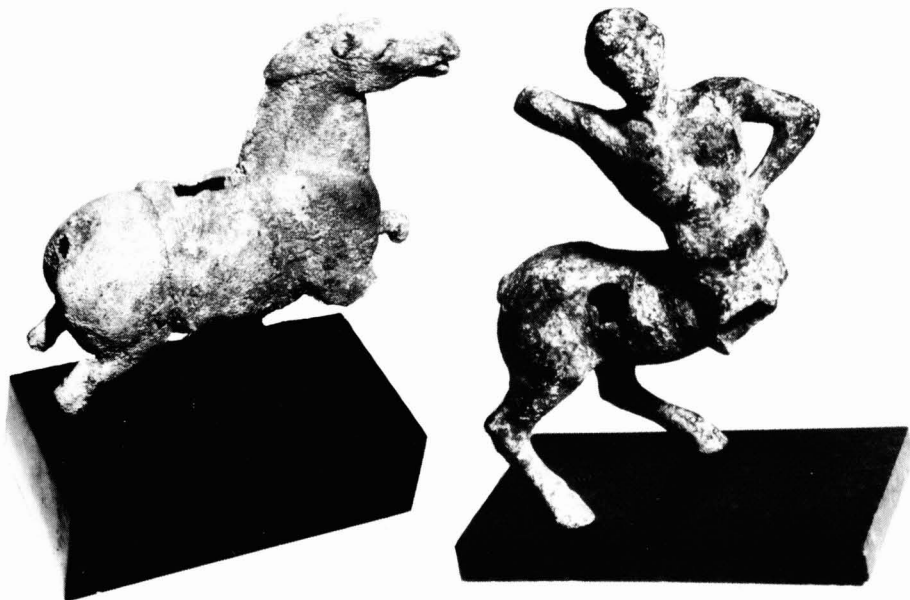


Figura 1a. **Cavall mutilat**, plom, 25 × 26 × 8 cm. Barcelona, Museu F. Marès (núm. inv. 171)  
 Figura 1b. **Centaure mutilat**, plom, 24,5 × 18 × 8 cm. Barcelona, Museu F. Marès (núm. inv. 1706)

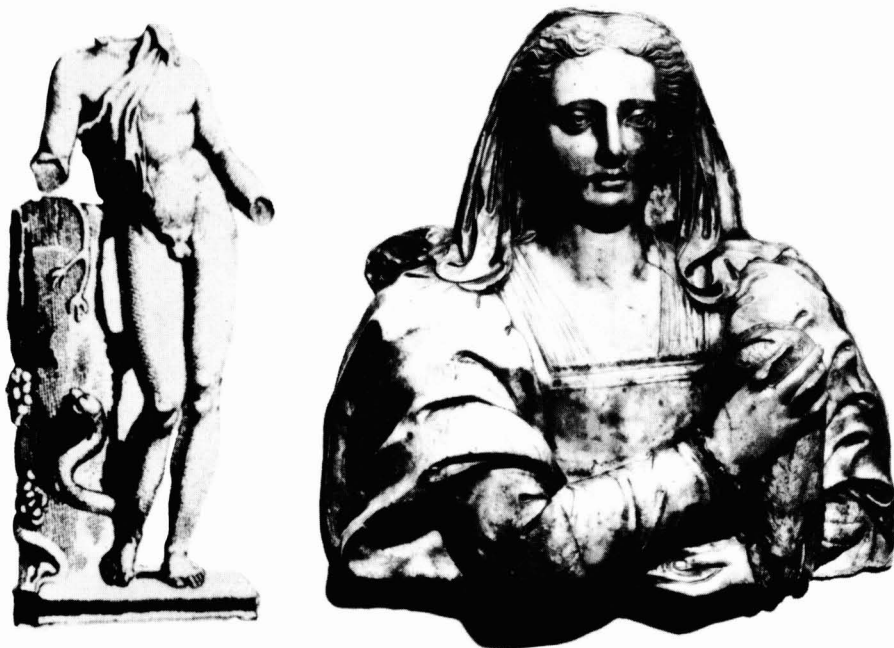


Figura 2. **Bacus**, gravat a A. de Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1813, XI, 2  
 Figura 3. **«Priscil·la» (retrat idealitzat d'Elionor Setanti?)**, marbre, 76 × 74 × 21 cm. Barcelona, Museu F. Marès (núm. inv. 139)

*figura de coure, petiteta, de largària de [...] de mig en abaix ab cames i peus de cervo».*<sup>7</sup>

Resta per consignar un quart grup d'obres, el que ens interessa més. L'inventari l'enllesteix molt sumàriament: «*Vint-i-una medalla de marbre de diverses figures fetes de diverses maneres, ço és, llargues i rodones*». Malgrat el seu laconisme, la referència als relleus en plaques rectangulars i en *tondi* o medallons és preciosa, perquè esmenta obres conservades: les úniques del vast aplec del vice-canceller que han sobreviscut fins avui —deixant de banda els dos «*coures*». És de lamentar que l'inventariador, de vegades ben minuciós —si no prolix— en les seves descripcions, ara esdevingui tan gasiu de detalls i tan poc precís, fins al punt de fer-nos sospitar si, entre una etapa i l'altra del seu treball de registre, no s'oblidà d'anotar alguna peça. No es pot descartar que, amb posterioritat al seu pas, s'afegissin altres objectes a la casa, però, excepte això, caldria considerar que li passà per alt una escultura de Bacus antiga, decapitada i amb els avantbraços mutilats. Abans de 1786 Isidoro Bosarte la veié, allotjada en una fornícula d'un replà de l'escala,<sup>8</sup> i Alexandre de Laborde la dibuixà i publicà en un gravat del seu *Voyage pittoresque* de 1806 (fig. 2). L'estàtua ha desaparegut, o és en localització desconeguda.<sup>9</sup> El document notarial de 1548 remarcava, a més, en un estudi de la casa, «*un bulto de pedra que se intitula madama Júlia*». L'escultura es té per perduda —o de moment no identificada—, llevat que no es volgués relacionar amb el bust femení que figurava al jardí del palau Moja de Barcelona, ara al Museu d'Art de Catalunya (en endavant MAC; núm. inv. 14165),<sup>10</sup> o fins i tot amb l'alt

7. En relació al cavall, cf *Catàleg del Museu Frederic Marès*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1979, núm. 703 (núm. inv. 171), p. 16. Agraïxo a Rosa M. Rosique, dels Serveis Tècnics del Museu, que m'assenyalés la coincidència del cavall mutilat de plom [fig. 1a] amb la descripció del notari de 1548. La figureta degué entrar al Museu vers 1950 o poc després —tot i que no apareix citada en cap dels catàlegs/guies del Museu fins a l'edició de 1979— i, segons el Sr. Frederic Marès, fou adquirida a uns germans antiquaris de Barcelona amics de Picasso (Carles i Sebastià Junyer) que posseïen una magnífica col·lecció de bronzes antics de vella procedència barcelonina; moltes peces les van vendre al mateix Museu —sempre segons el Sr. Marès, a qui agraïxo la informació—, però moltes més també a diferents compradors, tant de Barcelona i d'altres indrets del país com de l'estranger. El centaure de plom [fig. 1b], de 24,5 x 18 x 8 cm (*Catàleg* cit. aquí, núm. 702; núm. inv. 1706), potser entrà al Museu Marès en la mateixa època o no gaire més tard —tampoc no surt esmentat abans d'aquest *Catàleg* de 1979. Malgrat que el Sr. Marès n'ha atribuït una procedència immediata diferent —però, a posta, no precisada— que la del cavall de plom, l'origen més remot del centaure podria coincidir amb el de la seva peça pariona: la mateixa col·lecció dels dos germans antiquaris, un nebot dels quals, actualment als USA, hauria procurat d'alguna manera el centaure al Museu. Agraïxo a Dolors Farró les facilitats de tota mena concedides en el Museu Marès durant l'elaboració del present treball. Peces com les de Mai potser foren col·leccionades amb una certa freqüència, més endavant del segle, si és legítim interpretar en aquest sentit algunes referències d'inventaris dels segles XVI i XVII (cf més avall, nota 58). Per exemple, les que apareixen en l'inventari del 19 de juliol de 1632 sobre els béns del marquès d'Aitona, fill de Francesc de Montcada i de Margarida d'Alagon Castro i Cervelló, que fou el gendre de Francesc de Gralla i Desplà; entre molts d'altres objectes, hi consten «*45 medalles antigues*» i «*trenta idols de bronzo, ço es 16 de petits, sinc de grans i los demes mijansers*» (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona [en endavant AHPB], Antoni Estalella, llibre 3, invent. i encants, 1626-1640, llig. 24). Dec la referència a Marià Carbonell (vegeu nota 58).

8. Isidoro BOSARTE, *Disertación sobre los monumentos antiguos [...] que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Ant. de Sancha, Madrid, 1786, pp. 56-57.

9. Alexandre de LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, I (Catalunya), Didot, París, 1806, p. 10, planxa XI, núm. 2. Cf també la traducció catalana d'O. Valls amb notes de J. Massot, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974, pp. 46-47. A propòsit del Bacus o «Dionysos Barberà», cf Alberto BALIL, «Materiales para un "corpus" de esculturas romanas del Conventus Tarraconensis», a *Archivo Español de Arqueología*, XXXIV, 1961, pp. 186-187, amb bibliografia.

10. Cf J. GARRIGA, «Bust de dona», a *L'època...* cit. (nota 2), núm. 58, pp. 337-338.

relleu de l'anomenada «Priscil·la» que Bosarte també trobà a la casa de Miquel Mai i que, després de decorar l'escala noble del palau barceloní Solterra-Barberà del carrer de la Canuda-Portal de l'Àngel, el 1962 passà al Museu Marès (núm. inv. 139) (fig. 3).<sup>11</sup> Resta igualment per identificar una ornamentada columna dòrica de pedra de Montjuïc que Bosarte veié al peu de l'escala i que qualificà d'obra del segle XVI.<sup>12</sup>

La casa de Miquel Mai passà ben aviat als Pinós, marquesos de Barberà, i sembla que resultà afectada pel bombardeig de l'exèrcit de Felip V en el setge de 1714, i que no fou restaurada. Tanmateix, és segur que ja era deshabitada i en abandonó molt abans de 1786, quan la visità Bosarte. Aleshores les «*vint-i-una medalla de marbre de diverses figures fetes de diverses maneres, ço és, llargues i rodones*» s'havien reduït a «*unas diez y seis cabezas en baxo relieve de marmol blanco sin adornos, que representan Césares Romanos, y otras que no son de Césares.*» Els relleus decoraven el pati de la casa distribuïts —no se sap com— per les seves parets, i tenien l'aspecte de ser-hi encastats des de «*el siglo pasado, ò el antecedente*».

Bosarte observa, amb raó, que són molt desiguals de qualitat. Li sembla poder reconèixer en una peça el bust de Vitel·li —potser MAC 9941, més que no pas 9942 (figs. 4 i 5), de relleu molt prominent—, i destaca com especialment valuós el cisellat del bust que porta la inscripció «*Augustus Pater*». És dels millors, certament (MAC 9947) (fig. 6), i a més cal dir, de passada, que és l'únic que Bosarte descriu especificant-ne la inscripció gravada, i per tant que avui és l'única peça del conjunt identificable sense equívocs de cap mena i sense cap ombra de dubtes.<sup>13</sup> Per interès escultòric seguirien, a distància d'August, els tres relleus femenins (MAC 9944, 9948 i 9952) (figs. 7, 8 i 9) i els dos *tondi* «medallístics» de Domicià i de Tiberi (MAC 9945 i 9946) (figs. 10 i 11). Els dos relleus més petits són també els més desiguals (MAC 9951 i 9950) (figs. 12 i 13): el primer, un desafortunat bust d'August o Claudi —o de la família Clàudia—, i el segon un bon treball romà amb un faune jove, l'única peça realment antiga del grup, com es dirà.

A més, Bosarte assenyala que un altre bust del corredor, vestit a la romana amb clàmide i fibula, té entorn seu la llegenda «*Michael Majus Orator Caesaris Vicecancellarius Coronae Aragonum*»; desconeix el personatge, però resol que el bust no es pot correspondre amb la inscripció, i que algú degué endur-se'n el retrat autèntic del vice-canceller i substituir-lo per aquell altre, perquè troba «*combinado, y repugnante*» que «*un Caballero*

11. I. BOSARTE, *cit.* (nota 8), pp. 57-59. Cf *Catàleg cit.* (nota 7), núm. 912 (núm. inv. 139), p. 23. Fora d'aquesta hipòtesi, l'inventariador de 1548 no al·ludiria a l'alt relleu de «Priscil·la», i aleshores caldria pensar, com en el cas del Bacus, que l'estàtua, o bé li passà per alt, o bé arribà a la casa de la placeta de la Cucurulla amb posterioritat a 1548.

12. I. BOSARTE, *cit.* (nota 8), p. 59. Un primer catàleg anònim —però Albertini sospitava que el redactà Josep de Manjarrés i de Bofarull— dels fons reunits a la capella de Santa Àgata, *Catálogo de los objetos que la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona tiene reunidos*, Imprenta de J. Jepús, Barcelona, 1877, p. 105, núm. 940, assenyala com a procedent de la casa Mai-Pinós de la plaça de la Cucurulla una gran llosa de marbre amb mascaró central, orles i heràldica, que havia format part d'una font del pati, tampoc no consignada en el text de 1548 i potser aleshores encara inexistent a la casa. És l'única peça del *Catálogo* a la qual s'assigna aquesta procedència. Entre els 1.006 objectes catalogats, ni s'esmenta cap dels *tondi* o plaques de Mai ni tan sols es podria entendre que hi correspon la descripció dels núms. 344, 346, 348, 350 i 351 (pp. 21 i 22). De fet, els materials aplegats per l'Acadèmia de Bones Lletres, i per tant també els relleus de Mai, no serien dipositats al Museu de la Comissió Provincial fins més endavant, l'any 1880 (cf nota 28 del present escrit).

13. I. BOSARTE, *cit.* (nota 8), pp. 54-55.

*Español*» es faci representar «à la antigua Romana».<sup>14</sup> En realitat, i com penso haver mostrat en un altre lloc, el bust era precisament un veritable retrat «a la romana» de Miquel Mai: és l'únic que se'n coneix, i avui es conserva, com tots els altres relleus indicats, al Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9943) (fig. 14).<sup>15</sup> La resta de les «cabezas en baxo relieve», fins a comptar-ne setze, s'haurien de cercar entre els bustos ja dispersats —del conjunt de les «*vint-i-una medalla*» de 1548— que referirem més endavant i que, llevat de dos, ni ara figuren al Museu ni constaven en cap catalogació precedent.

En relació als relleus, el *Diccionario Geográfico Universal* publicat a Barcelona el 1831 es limita a repetir el text de Bosarte —com ja havien fet, més lacònicament, Antoni Ponz (1788)<sup>16</sup> i l'esmentat Alexandre de Laborde—,<sup>17</sup> però confirma una informació important de Laborde a propòsit de l'antiga casa de Miquel Mai: ha estat enderrocada. En efecte, sobre el solar del casalot ruïnós i abandonat de la placeta de la Cucurulla, als inicis del segle XIX ja s'hi havia construït un edifici de nova planta, aleshores (1831) propietat del Sr. N. Anglada —l'actual palau Castell de Ponts, del carrer dels Boters núm. 2 i del Pi núm. 16.<sup>18</sup> Segons el *Diccionario*, «*todos estos monumentos* (o sigui, totes les escultures citades per Bosarte, incloses les de Bacus i «Priscil·la»)  *fueron transportados á la casa del Sr. Marqués de Pinós, propietario de la antigua de Barberá cuando se renovó el edificio*». <sup>19</sup> La informació —que de passada registra l'interès a preservar «antiguitats» suscitat en cercles barcelonins il·lustrats ja en els primers anys del Vuit-cents— s'ha demostrat verídica per a la «Priscil·la» i es pot dir que per a la resta dels relleus, però no pas per al Bacus, que de moment cal donar per perdut.

14. *Ibid.*, pp. 55-56.

15. Cf J. GARRIGA, «Bust de Miquel Mai», a *L'època...* cit. (nota 2), núm. 64, pp. 357-361.

16. Antoni PONZ, *Viage de España*, vol. XIV (Catalunya), Viuda de Ibarra, Madrid, 1788, p. 83.

17. A. de LABORDE, cit. (nota 9), p. 10.

18. Si hem de fer cas d'A. de LABORDE (*ibid.*), la casa de Mai «*vient d'être rebâtie*» amb anterioritat a 1806, per tant quasi una trentena d'anys abans de la publicació del *Diccionario*, moment en què n'era propietari N. Anglada. En origen la casa del vice-canceller comprenia un hort que es prolongava fins al carrer de la Palla, amb accessos reixats —potser ja incorporat a l'hospital de Sant Sever en les reformes de 1562. La documentació existent al Registre de la Propietat de Barcelona (secció 1) permet establir la ubicació de la casa que fou de Miquel Mai i que després passà als Pinós, marquesos de Barberà, en el solar ara ocupat pel palau Castell de Ponts, del carrer dels Boters núm. 2 i carrer del Pi núm. 16 (cf *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-artístic de la Ciutat de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987, p. 89, núm. 125). És a dir, la casa «*señalada de numero diez viejo y dos nuevo en la plaza de la Cucurulla* [façana, orientada a tramuntana], y *ocho viejo y diez y seis nuevo en la calle del Pino*», límit de la finca a ponent; a llevant feia partió amb la casa de Joaquim Castañer i amb l'Hospital de Sant Sever, i a migdia amb el jardí i la casa de Pere Vieta (Registre, 1, 739 A, 110, 631, dades de 12 juliol 1852). L'actual edifici Castell de Ponts, construït en els primers anys del Vuit-cents, rep aquesta denominació per l'advocat d'Esparreguera Antoni Castell i de Ponts, o també de Pons, que el 1852 n'esdevingué usufructuari arran del seu matrimoni amb la propietària de la casa, Dolors Vraux i Codolar, la qual l'havia obtinguda per divisió de l'herència del difunt Isidre Ynglada i Marquès, segurament hereu del N. Anglada, o Ynglada, esmentat al *Diccionario* de 1831. Segons consta en la documentació notarial, que també transcriu certificacions anteriors consignades en llibres de l'extingida «*Contaduría de Hipotecas de Barcelona*», la propietat de la casa era gravada per un censal tingut pels hereus o successors de Ramon de Pinós i Copons de la Manresana, marquès de Barberà, encara recordat el 1852. Es redimí el 1891, essent propietària de la casa Teresa Devesa i Codolar; el censal aleshores pertanyia a Joan Serrià i Masferrer.

19. *Diccionario Geográfico Universal [...] redactado [...] por una Sociedad de Literatos*, X vols., Imp. de José Torner, Barcelona, 1831-1834. Veu «Barcelona», vol. I, 1831, pp. 695-740. La referència a la casa de Mai o Pinós-Barberà és a p. 723.



4



5



6



7



8



9

Figura 4. **Vitel·li?**, marbre, 47 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9941)

Figura 5. **Valerià?**, marbre, 45 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9942)

Figura 6. **August**, marbre, 52 × 38 cm. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9947)

Figura 7. **Virtut Cardinal: Prudència**, marbre, 39 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9944)

Figura 8. **Faustina Maior?**, marbre, 33,7 × 25,7 cm. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9948)

Figura 9. **Faustina Minor?**, marbre, 37,3 × 28 cm. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9952)

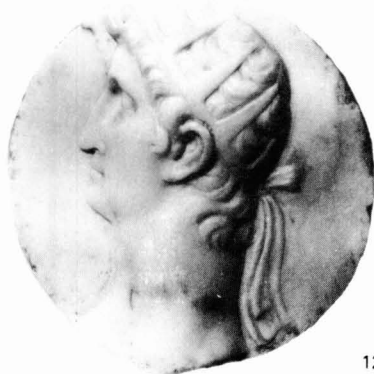




10



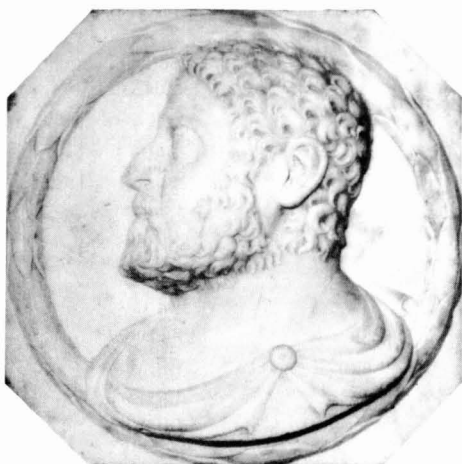
11



12



13



14

Figura 10. **Domicià**, marbre, 55 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9945)

Figura 11. **Tiberi**, marbre, 55 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9946)

Figura 12. **Claudi? o August?**, marbre, 25 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9951)

Figura 13. **Faune jove**, marbre, 31 x 21,5 cm. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9950)

Figura 14. **Miquel Mai**, marbre, 46,5 cm Ø. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 9943)

Si es vol resseguir la història «externa» dels marbres de Miquel Mai, en aquest punt esdevé imprescindible recórrer a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Almenys des de 1835, la docta institució presidida per Pròsper de Bofarull projectava la creació d'un «Museu d'antiguitats romanes i gòtiques» per acollir-hi totes les peces de valor que es poguessin salvar dels monestirs i convents destruïts o afectats per la «desamortització». A més, el Museu allotjaria també les antiguitats romanes i medievals que es recuperessin de les demolicions en curs a la ciutat vella o d'edificis públics en abandó, i les que es localitzessin en cases particulars, si els propietaris hi accedien. La iniciativa de l'Acadèmia cristal·litzà de primer en la formació d'una «Comissió d'antiguitats», l'ànima de la qual fou l'acadèmic Joan Cortada, el veritable fundador i primer director del Museu, flanquejat entre d'altres per Andreu A. Pi i Arimon.

Abans de començar la instal·lació dels conjunts de peces inicialment aplegats a l'antic convent de Sant Joan, que la primavera de 1836 fou cedit en propietat a l'Acadèmia com a seu de la institució i del futur Museu, la «Comissió» hagué d'emprendre una pacient labor de recerca de materials i, sobretot, de gestions directes o epistolars amb els propietaris d'«antiguitats» —també amb organismes administratius, quan n'era el cas. Testimoni del vastíssim treball de salvament del patrimoni emprès per l'Acadèmia són les actes de les seves sessions i la correspondència mantinguda amb institucions oficials i amb particulars. Tant els volums d'actes com un plec conspicu de correspondència i altra documentació solta referida a la formació del Museu es conserven a l'Arxiu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i permeten d'establir algunes precisions a propòsit dels marbres de Miquel Mai.<sup>20</sup>

La primera notícia a l'Acadèmia de l'existència dels relleus, que aleshores quasi tothom considerava romans, es comunica el 19 de desembre de 1837: «*en la casa del Señor Marqués de Barberá y en la de D. Francisco de Duran había algunas testas romanas y otras antigüedades*».<sup>21</sup> Amb tot, la petició formal de les peces al marquès de Barberá —al seu apoderat Bartomeu Suñol— per part de l'Acadèmia no s'escriu fins el 23 d'octubre de 1838, i s'al·ludeix a «*unos medallones de mármol*».<sup>22</sup> El 30 del mateix mes Suñol respon que ha traslladat al marquès la sol·licitud de l'Acadèmia de «*los monumentos antiguos que posee la casa [...], que creo serán unos medallones que estaban colocados en la antigua casa de Pinós en la plaza de la Cucurella*».<sup>23</sup> I l'11 de desembre comunica que el marquès «*no halla reparo en entregar los medallones de mármol [...] con tal que conste la procedencia de los mismos en memoria de la antigua casa de Pinós. Algunos de ellos se hallan en la casa de Campo que S.E. posee en Badalona, y otros en la casa que posee en esta Ciudad y plaza de San Miguel, de donde puede V.S. disponer se retiren para colocarlos en el museo de esta Academia*».<sup>24</sup> En la sessió del 18 de desembre l'Acadèmia acordava agrair al marquès l'esplèndida donació, amb una carta obsequiosa que el president Pròsper de Bofarull ja tenia redactada des del dia 15.<sup>25</sup> Finalment, en la sessió del dia 3 de gener de 1839, Bofarull

20. Arxiu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (en endavant, citat per ARABLB). *Actas de las sesiones de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vols. 1 (30 desembre 1833-25 juny 1838) i 2 (5 juliol 1838-12 març 1858); Lligall núm. 45, *Museu, Biblioteca i Arxiu o «Celaduría y Museo»*, plec «Museo» amb documentació vària (cartes, quaderns, fulls solts...).

21. ARABLB, *Actas*, I, 19 des. 1837.

22. ARABLB, *Museu*, doc. 16, 23 oct. 1838.

23. ARABLB, *Museu*, doc. 19, 30 oct. 1838.

24. ARABLB, *Museu*, doc. 20, 11 des. 1838.

25. ARABLB, *Actas*, II, 18 des. 1838; *Museu*, doc. 21, 15 des. 1838.

podia informar als acadèmics que el Museu «posee ya los doce medallones de mármol de la antigua casa de Pinós, presente gratuito y precioso del Exmo. Sr. Marqués de Barará».<sup>26</sup>

Les vint-i-una medalles de marbre de l'inventari de 1548, que en la visita de Bosarte abans de 1786 es rebaixaven a setze, el 1838 ja s'han reduït a dotze. Es podria dir, doncs, que amb el pas del temps els relleus de Miquel Mai es van lentament dispersant. Al capdavant, això fóra «normal». En canvi, esdevé sorprenent que el 1880, en la publicació del catàleg del Museu Provincial d'Antiguitats que redactà Antoni Elias de Molins, els relleus dispositats per l'Acadèmia i provinents de la casa Pinós-Barberà de la placeta de la Cucurulla no solament hagin augmentat a tretze (núms. inv. 1042 a 1054), sinó que s'hi hagin afegit dotze peces més que, fins ara, cap font antiga ni cap documentació —absolutament cap— no havien consignat: cinc bustos i set testes de marbre exempts, treballs «romans» que el catalogador considera renaixentistes (núms. inv. 1055 a 1066).<sup>27</sup>

L'origen i les causes de la nova assignació no queden clars, per ara. De fet, un quadern manuscrit conservat a l'esmentat Arxiu de l'Acadèmia, datat el 15 de març de 1880 i molt probablement utilitzat per Antoni Elias per a la redacció del seu catàleg de 1888 —malgrat que sovint se'n separi—, ja conté la mateixa indicació de provenença per als dotze bustos i caps exempts, a més dels tretze relleus. El quadern porta l'encapçalament «*Catálogo de los objetos arqueológicos depositados por la Academia de Buenas Letras de Barcelona en el Museo de la Comisión de Monumentos de la Provincia*» i és escrit per Josep de Manjarrés i de Bofarull, el qual signa per compte de l'Acadèmia en el darrer full, després de l'última peça —núm. inv. 1292— i al costat de la firma del Director del Museu Antoni Elias de Molins. Queda encara per localitzar, doncs, el moment precís de la confusió, certament previ a aquest quadern de 1880, i els seus motius; tal vegada la hipòtesi més plausible, per ara, fóra la d'un simple error en la classificació de les peces —potser induït per causa de la similar i vacil·lant redacció del text d'identificació de les fitxes: obra antiga/renaixentista, bustos d'emperadors romans en relleu/exempts.<sup>28</sup>

En tot cas, la procedència immediata dels bustos i caps romans exempts és documentable: quasi amb tota seguretat són els que dóna al Museu la Junta de Comerç, en carta

26. ARALB, *Actas*, II, 3 gener 1839. Andreu Avel·lí PI I ARIMON, *Barcelona antigua y moderna*, II, T. Gorchs, Barcelona, 1854, p. 234, confirma que els medallons cedits eren dotze i que es consideraven romans; quan publicà el llibre estaven exposats «en la pieza de la derecha» del Museu d'Antiguitats que l'Acadèmia ja tenia instal·lat a l'ex-convent de Sant Joan de Jerusalem.

27. Antonio ELIAS DE MOLINS, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1888, pp. 240-242 (núms. inv. 1042-1054) i pp. 238-239 (núms. inv. 1055-1066).

28. ARALB, *Museu*, quadern solt «*Catálogo de los objetos arqueológicos depositados por la Academia de Buenas Letras de Barcelona en el Museo de la Comisión de Monumentos de la Prov<sup>a</sup>.*», 15 març 1880, núms. de dipòsit de l'Acadèmia 141 a 145 i 146 a 152, amb núms. d'inventari del Museu 1055 a 1059 i 1060 a 1066 (els núms. d'inventari coincideixen amb els del catàleg d'A. Elias). Òbviament, el *Catálogo* imprès de 1877, cit. (nota 12), no consignava ni els bustos ni els relleus entre les seves 1.006 peces inventariades, perquè aleshores l'Acadèmia encara no havia fet el dipòsit. És possible que hagués aportat alguna explicació a l'augment de les peces indicades com a procedents de la casa Mai una primera catalogació dels materials aplegats per l'Acadèmia al convent de Sant Joan que redactà Joan Cortada i que a finals d'abril de 1844 era ja enllestida —si més no una versió preparada per a la publicació (cf ARALB, *Museu*, doc. 69, 12 des. 1843-26 juny 1844); el 1905 van consultar-la Francesc Carreras i Candi i Josep Puig i Cadafalch, els quals la citen en un informe per a la Junta Municipal de Museus i Belles Arts de Barcelona, però amb posterioritat es degué extraviar o endreçar en un altre lloc (cf *ibid.*, quadern solt sense numerar, 31 maig 1905).

del seu vice-president Tomàs Comas del 8 de febrer de 1844.<sup>29</sup> Ho confirmaria l'informe adreçat a l'Acadèmia el 29 de març de 1844 per Joan Cortada, aleshores Director del Museu: «*De consuno con los S.S. Presidente y Secretario hemos conseguido que la Junta de Comercio á la primera demanda nos haya entregado el magnifico y rico sepulcro de S. Raymundo de Peñafort, la estatua del mismo santo, la de Dña. Sibilia de Forciá esposa de D. Pedro el Ceremonioso, que estaba tendida sobre su sepulcro, seis bustos de Emperadores y personajes romanos, todo lo cual ha de restaurarse, y otros cinco bustos que están bastante bien conservados. Todos estos objetos son de mármol*».<sup>30</sup> Potser s'afegí al grup una testa romana més, d'altra provinença, perquè en realitat les peces que s'hi assignen són dotze —cinc bustos i set caps, com s'ha dit.<sup>31</sup> Eugène Albertini (1910 i 1913) les classificà com a obra romana antiga,<sup>32</sup> i actualment estan dipositades al Museu Arqueològic de Barcelona.<sup>33</sup> Segons això, per tant, el seu origen de la casa Pinós-Barberà —i al capdavant la seva relació amb Miquel Mai— s'hauria de descartar. Seguint Elias de Molins, tant Albertini com el mateix A. Duran i Sanpere<sup>34</sup> van sostenir aquella procedència, que els obligà a lectures forçades de les fonts antigues: la documentació adduïda aquí les fa innecessàries. A la «col·lecció» de Mai, doncs, hi havia bustos en relleus rectangulars o circulars, però no pas bustos exempts.

El catàleg d'Elias de Molins —i abans el manuscrit de Manjarrés— es confon en un altre punt: també situa a la casa de Mai-Pinós dos relleus que, amb independència del fet que en origen possiblement hi fossin, en realitat van entrar al Museu de l'Acadèmia més tard i procedents del pati de la casa de l'Ardiaca (núms. inv. 1053 i 1054; MAC 14021 i 14020)

29. ARABLB, *Museu*, doc. 27, 8 febr. 1844.

30. ARABLB, *Museu*, doc. 29, 29 març 1844.

31. ARABLB, *Museu*, «Catàlego» cit. (nota 28), núms. dip. 141 a 152 i núms. inv. 1055 a 1066; A. ELIAS DE MOLINS, cit. (nota 27), pp. 238-239, núms. inv. 1055-1066. Els cinc bustos i set caps, que per al catàleg manuscrit només «representan personajes romanos», per a Elias de Molins són obra del Renaixement.

32. Eugène ALBERTINI, «Sculptures antiques et sculptures imitées de l'antique au Musée provincial de Barcelone», a *Revue des Études Anciennes*, XII, 1910, pp. 248-259, pl. VII (cinc bustos) i VIII (set caps); ID., «Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Secció històrico-arqueològica), IV (1911-1912), Barcelona, 1913, pp. 323-474 (fitxes núms. 190-201, figs. 218-229).

33. Museu Arqueològic de Barcelona, núms. inv. 7571, 7575-7582, 7584-7586; la correspondència amb la numeració del catàleg d'Elias de Molins, utilitzada per Albertini, és la següent (en primer lloc la del catàleg d'Elias, i en segon l'actual del Museu): per als cinc bustos, 1055 = 7575, 1056 = 7579, 1057 = 7581, 1058 = 7580, 1059 = 7577, i per a les set testes, 1060 = 7585, 1061 = 7578 (sense el bust ara afegit al cap), 1062 = 7584, 1063 = 7571, 1064 = 7576 (sense el bust ara afegit al cap), 1065 = 7582, 1066 = 7586. No obstant els estudis d'Albertini esmentats en la nota anterior, d'ençà de Frederik POULSEN, *Sculptures antiques de Musées de province espagnols*, Köbenhavn, 1933, pp. 9-10, es tendeix a recuperar el criteri d'Elias de Molins i a considerar el grup de peces com imitacions postrenaixentistes de prototipus clàssics. Les úniques excepcions d'obra antiga no dubtosa serien els dos caps núms. inv. 7585 i 7586 (datats a finals del segle I aC o a principis del I dC). Antonio GARCÍA BELLIDO, «Estudios sobre escultura romana en los museos de España y Portugal», a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIII, 1947, pp. 527-567, considera el conjunt, llevat d'aquests dos caps (pp. 546-548 i 550-551, figs. 13-14 i 17), probables falsificacions italianes del segle XVIII (pp. 558-559), i és seguit, entre d'altres, per A. BALIL, 1961 cit. (nota 9), p. 177, i per la mateixa *Guia del Museu Arqueològic de Barcelona*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1981, p. 164 (sala XXVI, però actualment en remodelació).

34. E. ALBERTINI, 1910 cit. (nota 32), pp. 249, 253-254, 256-258; ID., 1913 cit. (nota 32), p. 432; A. DURAN I SANPERE, 1960 i 1975 cit. (nota 4), respectivament pp. 113-116 i 360-361.

(figs. 15 i 16).<sup>35</sup> Albertini (1913) ja se'n adonà, perquè a l'Acadèmia de la Historia de Madrid havia trobat un manuscrit d'Andrés de Simón Pontero datat el 14 de juliol de 1752 amb una descripció i dibuixos de les antiguitats conservades a la casa de l'Ardiaca, i hi figuraven els dos relleus.<sup>36</sup> D'altra banda, la documentació recordada de l'Arxiu de l'Acadèmia de Bones Lletres conté copioses confirmacions del fet, i si de cas sorprèn que el redactor o els redactors dels catàlegs de 1880 i 1888 no la consultessin.

La recuperació de les antiguitats de la casa de l'Ardiaca, precisament —tot plegat dues o tres làpides romanes amb inscripcions, un sarcòfag romà amb escenes de cacera i els dos relleus renaixentistes encastats en marcs gòtics de pedra de Montjuïc—, va generar més correspondència i comportar més gestions que cap altra peça, i no solament amb organismes oficials de Barcelona, sinó també de Madrid: l'afer «*del sarcófago y demas obgetos antiguos que se hallan en la Casa del Arcediano mayor*» fou, en realitat, «la creu» de la Comissió d'Antiguitats de l'Acadèmia.<sup>37</sup> En un informe que se'n lamenta es pot llegir: «*Veinte años hace que la Academia, con intervalos de paz, lucha para la adquisición de esos objetos, sin haber vencido en este empeño. En el archivo deben existir los antecedentes de este negocio*». <sup>38</sup> Tot i que la solemne intervenció de Joan Cortada a la sessió de l'Acadèmia del 29 de març de 1844 assegurava que «*Hemos dado ya casi los últimos pasos para adquirir un sarcófago, dos lápidas y dos bajos relieves, todo romano, tras los cuales hace ocho años que andamos con el Sr. Bofarull*», les peces van haver d'esperar més temps abans d'entrar al Museu. Pi i Arimon encara les assenyalava al pati de la casa de l'Ardiaca en la seva *Barcelona antigua y moderna* de 1854, i el gener de 1856 consta que no se'n havien mogut.<sup>39</sup> Un cop al Museu, i per error, doncs, segurament atribuïble a les semblances tipològiques amb els relleus de Miquel Mai, foren afegides al grup procedent de la casa Pinós-Barberà.

35. ARÀBLB, *Museu*, «Catálogo» cit. (nota 28): «*Los de núms. 1053 y 1054 tienen unos arcos conopiales con molduras y adornos germánicos o góticos de los sig. XV y XVI cobijando los bustos. La colección [núms. dip. 128 a 140, núms. inv. 1042 a 1054] procede del palacio que la familia de Pinós poseía en la plaza de la Cocurella de Barcelona derruido en la primera mitad del presente siglo XIX*»; A. ELIAS DE MOLINS, cit. (nota 27), p. 242, núms. inv. 1053 i 1054. El *Catálogo* de 1877, cit. (nota 12), no recull ni esmenta per a res aquestes peces, perquè aleshores eren encara al Museu de l'Acadèmia.

36. E. ALBERTINI, 1913 cit. (nota 32), pp. 439-440. Ho recullen, però sense identificar explícitament les peces, Joan AINAUD-Josep GUDIOL-Frederic Pau VERRIÉ, *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1947, p. 347, així com A. DURAN I SANPERE, «La Casa de l'Ardiaca», en la versió refeta a *Barcelona i la seva història*, 1, Curial, Barcelona, 1972, p. 408, però no pas el mateix A. DURAN I SANPERE a 1960 i 1975 cits. (nota 4), respectivament pp. 112-116 i 359-361, ni tampoc la guia *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Junta de Museus de Barcelona, Barcelona, 1936, p. 160 (sala XXVIII, núms. 6 i 7; els núms. inv. 9950 i 9949 hi figuren canviats: els correctes, que consten actualment al MAC, són 14021 i 14020).

37. Per exemple, ARÀBLB, *Actas*, II, 19 oct. 1838 i 10 des. 1839; *Museu*, doc. 11, 29 abr. 1838; doc. 12, 17 maig 1838; doc. 15, 4 oct. 1838 (amb referència a un altre del 4 ag.); full sense numerar amb notes de 31 jul. 1838, de 4 oct. 1838 i de 18 abr. 1844; full sense numerar de 23 gen. 1856; etc.

38. ARÀBLB, *Museu*, plec solt de quatre fulls escrits per totes dues cares, sense numeració ni data, que sembla l'esborrany d'un dels informes de Joan Cortada sobre l'estat i despeses de les obres del Museu (d'entorn 1856?).

39. ARÀBLB, *Museu*, doc. 29, 29 març 1844, i doc. sense numerar, 23 gener 1856. A.A. PI I ARIMON, 1854 cit. (nota 26), II, p. 266, descriu amb un cert detall el pati de la casa de l'Ardiaca, amb les antiguitats que l'Acadèmia sol·licitava: el sarcòfag romà amb relleus de «cacera» —que comenta— fent de pica, tres làpides romanes amb incrípcions —que transcriu—, i «*en la pared del primer tramo [de l'escala] frontiza al que sube se hallan también dos medallones romanos*».

Descomptant aquests dos relleus de la casa de l'Ardiaca, els relacionables amb Mai i catalogats per Elias de Molins (núms. inv. 1042-1052) —tothora existents al Museu d'Art de Catalunya, amb indicació de la procedència (núms. inv. 9941-9948 i 9950-9952) (figs. 4-14)— sumen onze, és a dir, un menys dels que el marquès de Barberà donà a l'Acadèmia. Podríem descartar quasi absolutament un error del secretari en la redacció de les actes de la sessió acadèmica del 3 de gener de 1839, l'únic «document» on s'especifica que els medallons de marbre donats són dotze, entre d'altres raons perquè el mateix nombre és confirmat per Pi i Arimon,<sup>40</sup> i en tot cas resulta més probable que amb posterioritat la peça «s'extraviés», accidentalment o no.

Aleshores, un relleu femení del Museu Marès (núm. inv. 162) (fig. 17),<sup>41</sup> originari de la ciutat vella de Barcelona i que es té per una estela funerària romana, però que presenta un aspecte quasi idèntic que el dels relleus femenins del grup de Miquel Mai (MAC núms. inv. 9944, 9948 i 9952) (figs. 7-9), contribuiria a restituir l'equilibri numèric de la donació del marquès de Barberà. La vora superior d'aquesta placa del Museu Marès es retallà en arc de mig punt —igual que els dos últims relleus citats del MAC—, té restaurada una fractura de l'angle inferior dret i la superfície cisellada apareix amb alguns escrostonaments i erosions en la zona superior del cap. La peça, a parer meu, caldria incloure-la decididament en el grup.

També s'haurien d'incloure en la mateixa sèrie de Miquel Mai sis relleus femenins més, que avui decoren la capçalera del menjador de la Torre Pallaresa de Santa Coloma de Gramenet, antic terme municipal de Badalona, i que representen les tres Virtuts Teològals —Fe (fig. 18), Esperança (fig. 19) i Caritat (fig. 20)— i tres de les quatre Virtuts Cardinals —Justícia (fig. 21), Fortalesa (fig. 22) i Temperança (fig. 23).<sup>42</sup> Els relleus en origen haurien

40. ARALB, *Actas*, II, 3 gener 1839. A.A. PI I ARIMON, 1854 *cit.* (nota 26), II, p. 234, consigna els materials que s'exposen al Museu de l'Acadèmia, aleshores ja instal·lat a l'ex-convent de Sant Joan, i també compta «12 medallones romanos».

41. *Catàleg cit.* (nota 7), núm. 615 (núm. inv. 162), p. 15. El Sr. Frederic Marès, que té el relleu per romà, va comprar-lo «anys després de la guerra, potser en fa més de trenta» a un amic antiquari amb establiment obert al pis principal d'una casa a la cantonada de la Baixada de Santa Clara —ara reformada—; comerciava sobretot amb llibres antics, però també comprava i venia escultures i altres peces de coneguts seus, sempre coses de Barcelona. Segons el Sr. Marès, a qui he d'agrair aquestes informacions, el relleu l'havia venut a l'antiquari un amic comú —l'acadèmic de Bones Lletres Sr. Oms— en moments de dificultat econòmica, i ell s'afanyà a adquirir-lo per al seu Museu. Ja hi constava de segur abans de 1958, perquè apareix citat al *Catàleg del Museu Marès*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1958, p. 34, núm. 6. Sobre la peça, cf. Alberto BALIL, «Esculturas antiguas en el Museo Marès», a *Archivo Español de Arqueología*, XXXIV, 1961, pp. 195-196, on és reconeguda de tipologia renaixentista i associada a les altres plaques similars del MAC o privades, conservades o no.

42. Els relleus són poc coneguts i pràcticament inèdits; es van identificar i reproduir com a Virtuts Teològals i Cardinals per primera vegada en la publicació *L'època... cit.* (nota 2), núm. 63, pp. 354-355. Tanmateix, vegeu A. DURAN I SANPERE, «La Torre Pallaresa, una residència senyorial» (1949), ara a *Barcelona i la seva història*, 2, Curial, Barcelona, 1972, pp. 720, 733-734, on s'interpreten els símbols de les Virtuts per «instruments de la Passió de Jesús», però on ja se sospita que els relleus segurament provenen d'alguna col·lecció de Barcelona i que estan emparentats amb els que hi hagué a la casa de Miquel Mai. Inicialment, els *tondi* de la Torre Pallaresa s'havien tingut per romano-cristians i es vinculaven a un hipotètic origen romà de la casa, fins al punt d'associar-los a la coneguda làpida de Valèria Modestilla que s'hi conserva i de confondre'ls amb un testimoni d'antiga presència cristiana en el país. Així, Jaume SOLÀ I SARIOL, «La Torre Pallaresa», a *L'escut de Catalunya*, I, 6 (10 maig 1879), Barcelona, 1879, pp. 41-43, el qual troba que «en cada un de aquestos medallons hi ha esculpts bustos de verges romanes tenint totes al costat un emblema cristià, puig l'un te una creu, l'altre un càlser ab una hostia, l'altre un àngel, lo quart una espasa, lo quint duas copas o càlsers, y l'últim un ceptre». Es manifestava

format part de les vint-i-una medalla inventariades el 1548, i en un moment indeterminat —almenys en part, després de la visita de Bosarte a la casa de Mai, i abans que aquesta fos enderrocada en el pas al segle XIX— s'haurien anat traslladant a la Torre Vella, la finca que els Pinós-Barberà o Solterra tenien prop de l'església de Badalona. Des de la Torre Vella, amb posterioritat al desembre de 1838, haurien anat a la Torre Pallaresa. En qualsevol cas, els *tondi* amb virtuts ja eren a la Pallaresa el 1867, quan l'industrial Albert Coll i Vallès comprà la propietat, restaurà l'edifici i féu encastar els relleus a la font-piscina del jardí. Quan fa una cinquantena d'anys Joaquim Ribera i Barnola va adquirir i restaurar de nou la Pallaresa, va fer traslladar els marbres al menjador, al seu lloc actual.<sup>43</sup>

La inclusió d'aquests *tondi* en el grup és induïda per tres menes de raons. Per raons estilístiques, per la seva estreta semblança formal amb els esmentats relleus femenins de la casa Mai-Pinós (figs. 7-9 i 17).<sup>44</sup> Per raons iconogràfiques, perquè l'única Virtut que

---

del mateix parer Cèsar August TORRAS, «Excursió a la Torre Pallaresa (26 janer 1879)», a *Memorias de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, III (1879), Barcelona, 1887, pp. 24-25. En canvi, Eudald CANIBELL, «Estudis comparatius de Arqueologia», a *L'Avenç*, Barcelona, juliol-setembre 1884, pp. 447-458, ja va desfer aquesta suposició de «romanitat» —alhora que assignava a un mateix artista tant els *tondi* de la Torre Pallaresa com tots els relleus que ara són al MAC, com el mausoleu Cardona de Bellpuig d'Urgell, com el grup de la Dormició del MAC que estigué a l'enderrocada església de Sant Miquel...: «son fills d'un mateix pare, son deguts a un artista italià del segle XVI» (p. 455). En endavant, la interpretació «renaixentista» fou la més seguida. Gaietà SOLER, *Badalona. Monografia historich-arqueologica*, F. Giró, Barcelona, 1890, pp. 115-123, per exemple, puntualitza que els medallons són del Renaixement en transcriure el text de J. Solà i Soriol, i en apèndix també reproduïx el d'E. Canibell. No obstant això, un cert sector d'estudiosos encara optà un temps per la vella teoria; així, Cels GOMIS, *Provincia de Barcelona (Geografia general de Catalunya*, dirigida per Francesc CARRERAS CANDI), A. Martin, Barcelona, s. d. (1908.-1918), p. 71, però la posició era insostenible, i si més no des del treball d'A. Duran i Sanpere (1949) ja ningú més no l'ha recollit.

43. La monografia d'A. DURAN I SANPERE, 1949/1972 *cit.* (nota 42), que és tothora la millor síntesi històrica sobre Torre Pallaresa, consigna tant els orígens i les transformacions principals de la casa a través dels segles com, a grans trets, la personalitat i la peripècia vital dels seus propietaris i estadants. La fesomia cincentista de l'edifici, ja definida en les obres empreses pel bisbe Joan de Cardona a partir de 1520, no resultaria substancialment afectada en el futur, ni tan sols quan la successió en la propietat de la casa passà dels Cardona a les diverses branques del llinatge dels Caçador, les quals, després de tres centúries de continuïtat, es van extingir amb el darrer baró de Segur, Gaietà de Marimon Tamarit i Aguilar. És a l'esmentat baró de Segur a qui el 1867 el fabricant Albert Coll i Vallès comprà la Torre Pallaresa, heretada el 1917 pel seu fill Agustí Coll i Comas. A aquest va comprar-la fa uns cinquanta anys Joaquim Ribera i Barnola, la filla del qual, Mercè Ribera i Rovira vídua de Vallvé, n'és avui la propietària. He d'agrair a la Sra. Mercè Ribera la gentilesa d'obrir-nos la seva casa i donar-nos tota mena de facilitats per estudiar i fotografiar els relleus de marbre.

44. Cf. A. ELIAS DE MOLINS, *cit.* (nota 27), pp. 241-242, núms. inv. 1047, 1051 i 1052, respectivament núms. inv. del Museu d'Art de Catalunya 9952, 9948 i 9944. Caldria afegir-hi el relleu del Museu Marès també esmentat (núm. inv. 162). Esdevé inevitable pensar que els relleus han sortit del mateix obrador, malgrat que amb la intervenció de diverses mans, que justificaria la diversitat dels accents en les semblances. Les afinitats són especialment remarcables entre els relleus de la Fortalesa i encara més de la Temperança respecte del *tondo* parió del MAC 9944, al qual també s'associen estretament les dues plaques del MAC 9948 i 9952, i a ben poca distància el relleu del Museu Marès. Semblen treballs d'un mateix escultor, no gaire hàbil, que repetia uns perfils estereotipats i lleument estilitzats, amb galtes aplanades, ulls convencionals quasi tots sense pupil·les, implantació dels cabells poc convincent —en particular a MAC 9948—, i que, a més, tendia a resoldre la fluència del pentinat i els plecs de la roba simplificant-ne expeditivament la factura. Acrediten un escultor més expert i imaginatiu, en canvi, bé que seguidor de les mateixes pautes del taller, els relleus molt similars amb les tres Virtuts Teològals i amb la Justícia: el modelat dels volums hi resulta més decidit i matisat, amb clarsobscurs més definits, i presenta una més variada gamma de solucions en els plegats de la roba, en els pentinats i en el mateix cisellat dels cabells en rínxols generosos i destriats.



15 16



17

Figura 15. **Alexandre?**, marbre, 41 × 30 cm (amb el marc, 57 × 48 cm). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 14021)

Figura 16. **Juli Cèsar?**, marbre, 41 × 30 cm (amb el marc, 60 × 48 cm). Barcelona, Museu d'Art de Catalunya (núm. inv. 14020)

Figura 17. **Bust femení (República romana?)**, marbre, 33 × 26 cm. Barcelona, Museu F. Marès (núm. inv. 162)



24

Figura 24. **Bust d'emperador romà**, marbre, 24 × 21,5 cm. Esplugues de Llobregat, Torre dels Lleons (abans Castell de Picalquers)





18



19



20



21



22



23

Figura 18. **Virtut Teològica: Fé**, marbre, aprox. 40/45 cm Ø. Santa Coloma de Gramenet, Torre Pallaresa

Figura 19. **Virtut Teològica: Esperança**, marbre, aprox. 40/45 cm Ø. Santa Coloma de Gramenet, Torre

Pallaresa

Figura 20. **Virtut Teològica: Caritat**, marbre, aprox. 40/45 cm Ø. Santa Coloma de Gramenet, Torre

Pallaresa

Figura 21. **Virtut Cardinal: Justícia**, marbre, aprox. 40/45 cm Ø. Santa Coloma de Gramenet, Torre

Pallaresa

Figura 22. **Virtut Cardinal: Fortalesa**, marbre, aprox. 40/45 cm Ø. Santa Coloma de Gramenet, Torre

Pallaresa

Figura 23. **Virtut Cardinal: Temperança**, marbre, aprox. 40/45 cm Ø. Santa Coloma de Gramenet, Torre

Pallaresa

manca a la Torre Pallaresa per completar la sèrie, la Virtut Cardinal de la Prudència, restà al pati de la casa de Miquel Mai, i esdevé talment un residu testimonial de la procedència del conjunt: és la dona amb la serp (MAC 9944) (fig. 7), que havia estat confosa amb la reina Cleopatra o amb Higiea.<sup>45</sup> I per raons diguem-ne documentals, perquè malgrat que les circumstàncies del seu trasllat a la Torre Pallaresa des de la Torre Vella encara estiguin pendents de comprovació, consta que els relleus provinents de la col·lecció de Mai el 1838 eren a Badalona. Es recordarà que, en la seva carta a l'Acadèmia de l'11 de desembre de 1838, l'apoderat del marquès de Barberà, Bartomeu Suñol, indicava que una part dels medallons procedents de l'enderrocada casa Mai-Pinós eren guardats i calia anar a cercar-los «*en la casa que posee en esta Ciudad y plaza de San Miguel*» —potser algun dels edificis que van ser enderrocats vers 1868 conjuntament amb l'església de Sant Miquel, arran de les obres de renovació de l'Ajuntament de Barcelona: aquí hi hauria hagut el grup de dotze peces que el desembre de 1838 féu cap al Museu de l'Acadèmia. Una altra part, però, es trobaven «*en la casa de Campo que S.E. posee en Badalona*»: és a dir, a la Torre Vella, la casa Solterra o Pinós-Barberà, des d'on, per raons que desconeixem, van anar a parar a la Torre Pallaresa —aleshores del barri de Sistrells del mateix terme de Badalona. Aquesta part dels relleus, que el 1838 els incòmodes camins boscosos o de camp, a l'hivern, feien molt menys «accessible» que avui, potser va anar a la Pallaresa només de pas, i, tot esperant una ocasió propícia per al seu trasllat a Barcelona, s'hauria quedat a la finca durant un temps que al capdavant esdevingué indefinit, fins avui.<sup>46</sup>

45. Cf J. GARRIGA, «Bust d'Higiea[?] o de la Prudència[?]», a *L'època...* cit. (nota 2), núm. 63, pp. 353-356. La Prudència és l'únic medalló de Virtut —i l'únic bust femení *entondo*— que porta corona de llorer, atribut imperial recurrent. Potser per això el bust s'identificà amb el d'una emperadriu antiga i restà a la casa Mai de la placeta de la Cucurulla enmig del conjunt de Cèsars, segregada del seu veritable conjunt de Virtuts quan aquest fou dut a Badalona. Possiblement aleshores els *tondi* femenins amb emblemes esculpits no s'interpretaven ja unitàriament com a Virtuts Teològals i Cardinals, sinó només com a símbols religiosos tal vegada associats a la Passió de Crist —amb els quals la dama coronada de llorer amb la serp era difícil de compaginar. Recordem que Bosarte (1786 cit. (nota 8), pp. 54-55) ja es limità a una classificació genèrica del tipus «Cèsar/no Cèsar» quan descrivia el contingut de la col·lecció («*cabeceras que representan Césares Romanos, y otras que no son de Césares*»), malgrat la voluntat d'identificació iconogràfica demostrada en el seu text, tant a propòsit del Bacus, com de «Priscil·la», com dels mateixos «caps» —hi reconeix els de Vitel·li i August, i argumenta contra l'autenticitat del retrat del vice-canceller (*ibid.*, pp. 55-58). D'altra banda, també van quedar a la casa barcelonina de Mai els altres tres relleus femenins, més espontàniament integrables al grup de Cèsars. Són les tres conegudes plaques rectangulars amb la vora superior seccionada en arc de mig punt, dues de les quals es podrien identificar amb emperadrius per la corona de llorer —la del bust del Museu Marès ara és menys evident a causa dels esgotaments i abrasions del marbre en aquesta zona del cap— i la tercera, que no va coronada, per la semblança del seu pentinat amb el tan característic de Faustina Maior.

46. Cf ARABLB, *Museu*, doc. 20, 11 des. 1838. L'actual desconeixement de les circumstàncies del trasllat dels relleus de la Torre Vella —hi consten el desembre de 1838— a la Torre Pallaresa —ja hi eren abans de 1867, segons tots els indicis—, deixa oberta qualsevol altra hipòtesi. Tanmateix, es podria descartar que els *tondi* haguessin arribat a la Torre Pallaresa tot just el 1867, en l'oportunitat de la restauració empresa per Albert Coll; se sap que per aquesta causa el nou propietari adquirí una gran quantitat de velles pedres treballades —per exemple, féu portar a l'obra moltes llindes i muntants de portes i finestres interiors de la casa Gralla de Barcelona, enderrocada el 1856—, però també se sap que el cas dels medallons era divers. Segons testimoni del mateix Albert Coll consignat tant per Solà i Soriol com per Torras, els *tondi* es van trobar malendregats sota unes bótes del celler de la finca acabada de comprar al baró de Segur, i aleshores es van col·locar en la «cascada-safareig» del jardí: cf J. SOLÀ I SARIOL, 1879 cit. (nota 42), p. 42, i C.A. TORRAS, 1887 cit. (nota 42), p. 25. La notícia recollida per E. CANIBELL, 1884 cit. (nota 42), p. 451, pressuposa una altra hipòtesi general, però coincident amb una

Amb la sèrie de la Torre Pallaresa queda substancialment completada l'agrupació de 1548 de les vint-i-una medalles de marbre de Miquel Mai. Això, si més no, en la meua versió dels fets, a la qual, i com a simple hipòtesi de treball, no semblaria desencaminat afegir ara una última conjectura per intentar la reconstrucció íntegra del grup inicial, restint-hi les tres úniques peces mancants. Dues ja s'han esmentat aquí mateix. En efecte, són els dos relleus de la casa de l'Ardiaca (figs. 15 i 16), que en origen podien haver format part del mateix conjunt del vice-canceller; només en un segon moment —entre 1548 i 1752— haurien anat a decorar la casa dels ardiaques del carrer de Santa Llúcia. No es poden adduir proves positives —i encara menys arguments definitius— per reconduir a l'única col·lecció documentada la procedència d'aquests relleus, però hi estan a favor la identitat de tipologia dels treballs, d'altra banda «importats», i la mateixa excepcionalitat de la seva presència al país —almenys en termes de peces conservades. La relativa dispersió de l'aplec de Miquel Mai es podria explicar tant per les connexions familiars de la noblesa barcelonina com per l'abandó i espoli de la casa de la placeta de la Cucurulla durant el segle XVIII, ja testimoniats per Bosarte.

Un tercer relleu cedit o espoliat, l'únic que resta per cloure el cercle dels vint-i-un inventariats el 1548, potser tampoc no s'ha perdut. Sempre com a simple conjectura de partença, podríem identificar-lo, a despit que en desconeixem la història i per tant que la identificació per ara sigui indemostrable, amb el petit fragment de marbre conservat a la façana de migdia de l'anomenada Torre dels Lleons —abans Castell de Picalquers— d'Esplugues de Llobregat (fig. 24). En origen fou una placa rectangular, segurament, però múltiples escantonaments n'han reduït les vores a una vaga forma trapezoidal encastada al mur, sota la qual s'afegí una ben regular *tabula ansata* en gres de Montjuïc que porta la inscripció «NON SICH / SEMPER SED», i s'emmarcà el conjunt encaixant-lo en un simple rebaix del parament. El relleu, poc pronunciat i de factura maldestra, s'acorda a la tipologia figurativa habitual en aquesta sèrie: representa l'efígie d'un Cèsar antic perfilada cap a la dreta sobre camper Il·lis, amb l'espallla drapada i coronat de llorer amb la bena reial.<sup>47</sup>

---

presència dels medallons a la Torre Pallaresa prèvia al 1867: «[Los possessors de la casa] parlan tambe de si los tals objectes, per intervenció d'un duch de Medinaceli, vingueren á parar á ciutat, recuperantlos per ultim un antich propietari de la Torre Pallaresa, qui los torná á son primitiu lloch».

47. La presència d'un relleu de Mai a la Torre dels Lleons o Castell de Picalquers podria tenir alguna relació amb les vinculacions familiars de la seva muller Elionor Setantí, arran del matrimoni (5 gener 1511) d'Eugènia Setantí amb Francí Terré de Picalqués [cf C. CORTÉS, 1973 cit. (nota 3), pp. 61-62]. Josep FITER I INGLÉS, «Espiugas y Sant Just Desvern», a *Memorias de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, II (1878), Barcelona, 1888, p. 25, observà que en la masia que substituïa l'antic Castell de Picalqués, «damunt per damunt del portal de la moderna casa s'hi llegeix esculpit lo lema: "No sic semper sed"», però no digué res del relleu amb un Cèsar de testa coronada que tanmateix devia acompanyar la inscripció. El sentit de la frase llatina gravada en gres de Montjuïc, que es podria traduir per «No pas així, però sempre», o millor «Però no pas sempre [he estat/seré] així», es relaciona, si no justifica, amb el bust imperial representat en el marbre i amb les seves evidents mutilacions. Això i l'ús de «sich» per «sic» fan pensar en una associació tardana del lema al marbre preexistent i aleshores potser tingut per romà —a la casa també s'han conservat dues esteles funeràries romanes amb inscripcions, que ara flanquegen l'escala d'accés al jardí inferior. «Non sich, semper sed» serví de títol al poema de Víctor BALAGUER encetat pels versos «N'era una blanca caseta / á redós d'una montanya», recollit al seu volum *Lo Trovador de Montserrat*, Llibreria de Salvador Manero, Barcelona, 1861, pp. 251-253; el poema segurament fou escrit al Castell de Picalqués, igual que un altre, «Las bodas del Caballer», basat en la coneguda llegenda del lloc i que s'hi remet i data—«Castell de Picalqués, 18 agost de 1860» (*ibid.*, pp. 237-242). Ara bé, al contrari d'allò que se sol afirmar, no conté cap glossa del lema

Segons la hipòtesi de reconstrucció que presento de la «història externa» de la «col·lecció», els marbres quedarien distribuïts en dos grups. Un consta d'onze bustos masculins, tots amb emperadors romans llevat del retrat de Miquel Mai i d'un probable faune jove —bé que, a l'època, segurament interpretat com un emperador jove. L'altre, de deu bustos femenins, set amb Virtuts i tres potser amb retrats d'emperadrius romanes. Tots dos són integrats per set *tondi* i per plaques quadrades, quatre el primer grup i tres el segon, amb la particularitat que les plaques, excepte la que representa August —i no sabem si també la tan esmotxada d'Esplugues—, es van retallar en arc de mig punt pel costat superior: les dues amb bustos masculins de ca l'Ardiaca per ser emmarcades en forniculetes conopials de pedra (figs. 15 i 16), i les tres amb relleus femenins del Museu d'Art de Catalunya (figs. 8 i 9) i el Museu Marès (fig. 17) tal vegada amb la mateixa intenció.

En un altre lloc ja he encetat algunes reflexions sobre el possible origen artístic d'una part de la col·lecció de relleus de Mai,<sup>48</sup> el tret més destacat de la qual, més enllà de

---

llatí, ni res del seu contingut no dona peu a atribuir-li'n la intenció. Tampoc no al·ludeix al relleu, i de fet, en edicions posteriors del *N'era una blanca caseta*, per exemple a Víctor BALAGUER, *Poesías*, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1882 (Quinta edición corregida y aumentada), pp. 39-41, fins i tot desapareix l'encapçalament llatí, substituït pel simple ordinal *XII*. Esteve CARBONELL, *Esplugues de Llobregat. Monografia històrica*, Tipografia Emporium, Barcelona, 1949, pp. 126-131, a més de la inscripció ja consigna el relleu entre les relíquies antigues del casatge, bé que en fa una lectura heràldica: «[...] conservant-se, al llindar d'entrada de l'estada senyorial, un escut heràldic, format per una testa llorejada, símbol de poesia o també detall que pot denotar la tradició guerrera o cavalleresca de l'antiga família, amb una inscripció que és una frase clàssica llatina: «Non sic semper sed'''» (p. 127). Es limiten a repetir-lo literalment Pere CATALÀ I ROCA i Miquel BRASÓ I VAQUÉS, «Castell o Torre de Picalquers», a *Els castells catalans*, I, Rafael Dalmau, Barcelona, 1967, p. 583. A. BALIL, 1961 *cit.* (nota 41), p. 195, esmentà el relleu d'Esplugues i el reconegué de tipologia renaixentista, associant-lo per això als altres relleus barcelonins examinats aquí. El fragment conservat amida 24 x 21,5 cm, i junt amb la *tabula ansata* de 18,5 x 51,5 cm que l'acompanya, són encaixats en un rebaix de forma lleument rectangular de 48 x 54 cm obtingut en el viu del mur. (Agraeixo a Manuel Jorba que m'hagi localitzat i procurat els textos de Víctor Balaguer esmentats aquí, a Na Milagros Guàrdia que em facilités la documentació gràfica del relleu, i també al Sr. Malagarriga, director de l'establiment d'hosteleria que avui ocupa el vell mas de Picalquers, que me'n fes accessible l'estudi.)

Esmentem de passada, en fi, que no es podria considerar d'aquest grup tipològic de treballs relacionats amb Mai el mutilat relleu de pedra amb bust femení, aparentment vuitcentista, del Museu Maricel de Sitges.

D'altra banda, atès que l'inventariador de 1548 parla tan sols de «medalles de marbre [...] llargues i rodones», com és prou sabut, s'haurà de reconèixer que no serien del tot impossibles altres reconstruccions diferents del conjunt de Mai —que contemplessin canvis o substitucions de peces, posem per cas, sempre que fossin medallons de marbre rectangulars i circulars, «antics» o «renaixentistes». Tampoc no s'haurien de descartar eventuais imprecisions o errors del notari en el còmput de les «vint-i-una medalla». Ja hem observat, a més, que Bosarte (1786) consigna la inscripció gravada al marbre tan sols a propòsit del relleu d'August: al límit, per tant, tots els altres podrien ser objecte de dubtes, escrúpols o de molts tipus de conjectures. Així, doncs, insistim un cop més que la reconstrucció que s'ha presentat aquí, sembli més o menys plausible —en la mesura en què, en part, s'acompanya d'un raonable suport documental—, s'ha d'entendre només com una hipòtesi de treball, provisional sobretot en el cas de les últimes peces considerades. Notícies de l'existència a Barcelona d'altres peces similars, avui perdudes, són consignades més avall (nota 58).

48. Cf. l'època... *cit.* (nota 2), núms. 59-64, pp. 340-361. S'hi van suprimir quasi del tot les referències iconogràfiques d'origen numismàtic, per òbvies raons d'espai: ara es consignaran en el seu lloc les relatives a cada peça (notes 49-54 del present escrit). Es tracta només d'una primera aproximació —ni

l'evident coherència tipològica, és precisament la seva heterogeneïtat formal, tant estilística com de dimensions i format. Això podria ser indicatiu que Miquel Mai no pretenia pas cap «conjunt unitari», sinó que anà adquirint les peces per a la seva casa de Barcelona en moments i llocs diferents, i segons li abellia. L'únic grup prou homogeni i que, a més, sembla d'un mateix taller, és el femení, amb set *tondi* representant Virtuts i les tres plaques amb emperadrius romanes. El grup masculí, en canvi, malgrat la identitat del tema «imperial» i les poques variacions en el format —set *tondi*, un dels quals inscrit en bloc octogonal, i quatre plaques rectangulars—, presenta diferències considerables en les dimensions —que oscil·len entre 55 i 25 cm Ø— i, sobretot, en els trets estilístics i en la seva mateixa factura. La profunditat del relleu, per exemple, pot oscil·lar entre 2 i 9,5 cm; a més, per les seves característiques, sis bustos van clarament aparellats, però les parelles són diversíssimes entre si, i també ho són en relació als cinc bustos isolats restants. Res no fa pensar, per tant, que el vice-canceller hagués projectat de compondre pel al pati de casa seva cap sèrie tancada del tipus de les dels «Dotze Cèsars» o similar, sinó que, ultra el grup de les Virtuts, es limità a aplegar obres amb el genèric tema d'emperadors antics quan en tenia l'ocasió.

Vist el treball dels relleus, hi ha pocs dubtes sobre el fet que Miquel Mai va portar-los d'Itàlia, on aquestes sèries i peces amb Cèsars gaudien d'una dilatadíssima fortuna. La cronologia més propícia —bé que no pas l'única possible— per a l'adquisició es podria situar entre 1528-1533, durant l'etapa en què Mai era ambaixador de Carles V prop del papa Climent VII —des del *sacco* de Roma fins a poc després de la coronació imperial a Bolonya, i a tot estirar fins al 1533, l'any del nomenament de Mai com a vice-canceller de la corona catalano-aragonesa. El 1533, per tant, és també la data *ante quem* més versemblant per als bustos que portà a Barcelona —la data concreta d'elaboració dels relleus pot ser molt anterior, tanmateix, i de fet alguns semblen remuntar-se als últims decennis del segle xv. Encara que no es pugui descartar que Mai obtingués els bustos indirectament, per via d'intermediaris, hi ha indicis per a suposar-li una certa coneixença directa del «mercado artístic» italià.<sup>48bis</sup> En tot cas, si de primer antuvi no busquéssim en la direcció d'Itàlia la probable autoria dels treballs, tampoc no podríem relacionar-los —ni el conjunt, ni segurament cap o gairebé cap de les peces— amb escultors o tallers coneguts a Catalunya en el primer terç del Cinc-cents, els quals, a més, rarament es dedicaven al marbre.

L'extrema precarietat d'informacions certes sobre les circumstàncies d'origen de les peces, i en especial sobre la procedència o adquisició inicials, converteix la seva atribució artística precisa en una operació erigida de dificultats. S'emprèn aquí preferint les indicacions generals, i encara amb totes les reserves, començant per insistir en el caràcter provisional —de mer assaig o de primera hipòtesi de treball— dels intents d'atribució que es plantejaren.

---

exhaustiva ni gaire detinguda— a repertoris numismàtics antics, però que tanmateix permet de suggerir algunes possibles fonts o paral·lels parcials per als relleus de Cèsars, i en particular per a les inscripcions, quan n'és el cas. Agraïxo a Marta Campo les orientacions i les facilitats d'estudi que m'ha concedit durant les consultes al Gabinet Numismàtic de Catalunya que dirigeix.

48bis. Per exemple, consta que vers 1532 el secretari imperial Francisco de Cobos demanà a Miquel Mai, aleshores encara a Roma, que li enviés una font de marbre per al pati del seu palau d'Úbeda en construcció (cf Cristiano TESSARI, «Autocelebrazione e architettura: la famiglia Cobos y Molina e Andrés de Vandelvira a Úbeda», a *Ricerche di Storia dell'Arte*, 32, 1987, pp. 49-50). Agraïxo la indicació a Vicente Lleó i a Marià Carbonell, i també a Ana Ávila que consultés per a mi la publicació de Rafael VAÑO SILVESTRE, «La arquitectura ubetense en el Renacimiento español», disseminada a *Úbeda*, núms. 71 a 82, nov. 1955 a oct. 1956.

En algun cas ja s'havien avançat al volum d'estudis de *L'època dels genis*, i aquests, per tant, ara no es repetiran: només s'han aprofundit o matisat quan ha semblat necessari.

Com sigui, alguns bustos, els millors (MAC 9947, 14020 i 14021), tenen ascendència inequívocament florentina i són obres molt afinades, potser de la darrereria del Quatre-cents. En primer lloc, la prou coneguda representació d'August amb corona radiada (fig. 6) es podria conduir a algun seguidor hàbil i fred de Mino da Fiesole,<sup>49</sup> mentre que els dos bustos per als quals hem hipotitzat el binomi de Juli Cèsar / Alexandre Magne (figs. 15 i 16) acrediten un artista força millor, segurament sorgit del cercle de Verrocchio.<sup>50</sup> Precisem

49. Cf J. GARRIGA, «Bust d'August», a *L'època... cit.* (nota 2), núm. 61, pp. 346-349. El perfil marmori d'August amb la inscripció *DIVVS AVGVSTVS PATER i PROVIDENT[IA]* resulta similar, girat, als *dupondii* de Tiberi núms. 74, 77 i 79, i a l'às de Tiberi núm. 80, consignats a C.H.V. SUTHERLAND-R.A.G. CARSON, *The Roman Imperial Coinage*, I (1.ª ed. 1923), Spink and Son Ltd., London, 1984, pp. 98-99. Cf també C.H.V. SUTHERLAND, *Roman Coins*, Barrie and Jenkins Ltd., London, 1974, pp. 150-151, núms. 275-276 (*dupondii*) i 278 (*as*), i les falsificacions posteriors de Giovanni da Cavino (1500-1570) a Zander H. KLAWANS, *Imitations and Inventions of Roman Coins*, Society for International Numismatics, Santa Monica (California), 1977, pp. 22-23 i 26, núms. 1 i 8.

50. Cf J. GARRIGA, «Bust d'Alexandre el Gran[?], Bust de Juli Cèsar[?]», a *L'època... cit.* (nota 2), núms. 59-60, pp. 340-345. Puntualitzant a Leo PLANISCIG («Andrea del Verrocchios Alexandre Relief», a *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., VII, 1933, pp. 89-96) i a John POPE-HENNESSY (*Introduction to Italian Sculpture*, II: *Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon, London, 1986<sup>3</sup> [1958], pp. 293-294), als quals nosaltres seguïem en la hipòtesi d'identificació actual dels dos relleus de bronze de Verrocchio amb Alexandre el Gran i Darios de Pèrsia consignats per Vasari, Günter PASSAVANT (*Verrocchio*, Phaidon, London, 1969, pp. 42-44 i 199-201, figs. 48 i 50-55) mostra, amb raó, que l'Alexandre no es pot reconèixer en la peça de la National Gallery of Art de Washington, perquè és de marbre (de 58 × 38 cm) i no pas de bronze com en canvi la descriu Vasari, i perquè no és treball autògraf de Verrocchio sinó clarament d'un imitador seu. A *L'època...* ja s'indicava que es coneixen altres versions o adaptacions del perdut relleu verrocchià d'Alexandre, representat com un jove guerrer de fantasiosa armadura; a més del relleu de Washington, cal considerar el semidestruït d'estuc del Victoria and Albert Museum de Londres i el de marbre del Musée du Louvre de París conegut com Escipió —correspon al mateix tipus d'Alexandre, malgrat que porta la inscripció «P. SCIPIONI»—, als quals caldria afegir el de terracota vidriada del taller dels Della Robbia del Kunsthistorisches Museum de Viena, i encara, finalment, el nostre suposat Alexandre del Museu d'Art de Catalunya (MAC 14021). La versió del MAC té el bust igualment perfilat cap a la dreta, però porta barba i s'ha resolt amb una dràstica reducció i simplificació dels accessoris decoratius de l'armadura —per exemple, la Gorgona del pectoral s'ha convertit en *putto*, i el drac enroscat de la cimera ha perdut les ales, s'ha «heralditzat» i s'ha integrat a la forma cisellada del casc—, que la distingeixen considerablement de l'exemplar de Washington i del grup dels altres tres, tan afins. Com també es feia constar a *L'època...*, es coneixen dues versions del perdut Darios de bronze de Verrocchio: el dibuix de Leonardo da Vinci amb un guerrer, al British Museum de Londres, i el relleu de terracota vidriada del taller dels Della Robbia conservat als Staatliche Museen de Berlin, en tots dos casos amb el bust perfilat cap a l'esquerra. El relleu del MAC 14020 només hi coincideix en el detall de l'encarament a l'esquerra, i no podríem reconèixer-hi cap efígie de Darios. Hem hipotitzat, en canvi, una representació de Juli Cèsar, que semblava més plausible sobretot si consideràvem els dos marbres aparellats seguint el binomi de ressò plutarquesc «Alexandre/Cèsar», i això malgrat que el perfil de MAC 14020 recordi molt, girat, el d'algunes monedes de Galba. Per exemple, el sexterci núm. 214, làmina 6, de J.P.C. KENT, *Roman coins*, Thames and Hudson, London, 1978 (1.ª ed., München, 1973), i el que il·lustra la portada de C.H.V. SUTHERLAND, 1974 *cit.* (nota 49). És ben diferent, en canvi, el Galba del sexterci núm. 328, p. 184, reproduït en la mateixa publicació de SUTHERLAND. Compareu-los amb les versions de Cavino a Z.H. KLAWANS, 1977 *cit.* (nota 49), pp. 50-53, núms. 1-6, amb les d'Andrea Sansovino a G. HAYDN HUNTLEY, *Andrea Sansovino Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*, Greenwood Press, Westport, 1971 (1.ª ed., 1935), pp. 7-8, fig. 1, i amb les d'uns suposats seguidors de Desiderio da Settignano, segons l'atribució gens convincent d'Ulrich MIDDELDORF, «Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano», a *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII, 1979, 3, pp. 299, 303-305, figs. 2, 10, 12 i 14.

que és a propòsit dels trets estilístics de les peces —de la cultura artística detectable en les seves característiques formals—, que es parla de florentinisme, i això no necessàriament implica l'elaboració material de les escultures en tallers radicats a Florència.

Un segon bloc de treballs, el més nombrós, traeix escultors més «industrialitzats», però no pas mancats d'ofici ni de nervi. Destacariem en un sol grup els relleus femenins (figs. 7-9 i 17-23), que semblen producte d'un únic taller cinccentista, tanmateix difícil de precisar: napolità?, llombard?<sup>51</sup> Una opció similar i igualment oberta es planteja en el cas del retrat de Mai (fig. 14) i dels dos bustos més explícitament «medallístics» o «numismàtics» de Tiberi i de Domicià (figs. 10 i 11): mentre que les copioses relacions catalanes amb Nàpols farien pensar, primer, en tallers partenopeus a l'estil del que organitzà Giovanni Merliano da Nola per al mausoleu de Ramon Folc III de Cardona, la mateixa influència llombarda sobre aquests tallers i el fet que molts bustos de marbre de la cartoixa de Pavia rebessin un tractament pròxim als nostres relleus també podrien conduir-nos a cercles llombards —successors evolucionats dels Mantegazza i sobretot de Giovanni Antonio Amadeo—, és a dir, a les *maestranze* tan ramificades i actives que feien cap als obradors de Carrara i de Gènova. Entre aquests escultors, sovint ocupats en encàrrecs per a l'«exportació», caldria comptar-hi, per exemple, Antonio della Porta i Pace Gazzini, col·laboradors d'Amadeo en la façana de Pavia —en la sèrie de *tondi* amb bustos de Cèsars del basament. Però no obstant el pes de la hipòtesi llombarda, la manca de dades més segures aconsella de mantenir per ara l'autoria dels marbres en una zona de prudent indefinició, sense descartar direccions encara diferents, com algun obrador romà. Al límit, una direcció romana seria també raonable per a treballs d'aquesta mena, correctes i fins i tot hàbils, bé que expeditius i quasi «seriats» —prescindint del «retrat» de Miquel Mai, òbviament.<sup>52</sup>

Remeten a un origen artístic no gaire divers, ni tampoc gaire més precisable, dos dels

51. Deixant de banda els set *tondi*, atès que els bustos femenins que s'hi representen porten objectes emblemàtics i són clarament al·legories de les tres Virtuts Teològals [figs. 18, 19 i 20] —respectivament, Fe (*calze amb hostia*), Esperança (*creu*) i Caritat (*infants*)— i de les quatre Cardinals [figs. 7, 21, 22 i 23] —respectivament, Prudència (*serp*), Justícia (*espasa*), Fortalesa (*columna*) i Temperança (*gerro amb atuell*)—, es podrien cercar antecedents numismàtics com a màxim per a les tres plaques del MAC 9948 i 9952 [figs. 8 i 9] i del Museu Marès [fig. 17], malgrat que en tots tres casos es tractaria de variacions o de versions poc fidels dels tipus antics. Així, el relleu de MAC 9948 [fig. 8] es podria relacionar amb una Faustina I o Maior, per exemple les de *laureus* núm. 323 i del sexterci núm. 322 publicats a J.P.C. KENT, 1978 *cit.* (nota 50), pp. 93 i 94, interpretant amb una certa llibertat el característic pentinat amb bolic o «monyo» alt de l'emperadriu. Vegeu-ne altres versions a Klaus FITTSCHEN, «Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana», a Salvatore SETTIS (a cura de), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II: I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 390-391, figs. 323-331; George Francis HILL-Graham POLLARD, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, Phaidon, London, 1967, p. 40, fig. 204; John SPENCER, «Filarete, the Medallist of the Roman Emperors», a *The Art Bulletin*, LXI, 4, 1979, p. 6, figs. 4, 5 i 11. La identificació de la possible font iconogràfica esdevé encara més problemàtica en els altres dos bustos. El de MAC 9952 [fig. 9] es podria associar a una Faustina II o Minor, bé que la mutilació del marbre precisament en la zona del bolic o «monyo» baix i la mateixa versió lliure del pentinat amb cinta de roba augmenten la confusió entre aquesta Faustina Minor, Lucilla i Crispina —ja prou freqüent en condicions normals, quan apareixen sense inscripció—; però vegeu, per exemple, les medalles falsificades per Giovanni da Cavino publicades a Z.H. KLAWANS, 1977 *cit.* (nota 49), pp. 89-90, núms. 1-2. El relleu del Museu Marès [fig. 17], molt feblement caracteritzat, cal reconèixer, es podria haver inspirat en bustos al·legòrics de la República Romana, com els representats als denaris de Cèsar núms. 111, 113, 128 i 129 de C.H.V. SUTHERLAND, 1974 *cit.* (nota 49), pp. 76, 82 i 83, o als denaris de Q. Pomponius Musa, núms. 54-56 de J.P.C. KENT, 1978 *cit.* (nota 49), làmina 16, i a l'as de Cèsar núm. 91, làmina 24.

cinc relleus restants, que són els més dispars i alhora els menys coneguts de la col·lecció. Llevat d'al·lusions marginals o telegràfiques —com la d'E. Albertini de 1910—, es pot dir que les peces són encara inèdites, i això justificarà que aquí hi dediquem algunes ratlles suplementàries d'explicació. Els dos bustos de dimensions majors i coronats de llorer (figs. 4 i 5) probablement són d'una mateixa mà o molt pròxima, i encara que el primer cisellat sembli millor i que, en comptes d'encarar-se, es perfilin tots dos cap a la dreta, en l'agrupació de Mai conformen una parella evident, paral·lela a les de Tiberi/Domicià i de Cèsar/Alexandre —potser són peces residuals de conjunts de Cèsars inicialment més nombrosos, ara perduts o dispersos.

Cap altre bust de la col·lecció no presenta un cisellat amb relleu tan prominent com aquests dos: 9,5 cm des del fons pla del *tondo*, el qual reserva encara un gruix de marbre de 4 cm fins al seu revers. L'absència d'inscripció i de motlluratge d'emmarcament dels *tondi* deu ser inicial o molt antiga, perquè les vores del camper llis contra el qual es retalla el bust semblen ben picades, quasi polides, ja des d'origen. També per això, la identificació dels personatges representats no és planera. Molt provisionalment es podria acceptar, per al relleu del MAC 9942 (fig. 5), la de Valerià, malgrat que el catàleg d'A. Elias de Molins la proposava per a l'altre bust, i, per al 9941 (fig. 4), la de Vitel·li, que tal vegada ja suggeria Bosarte —però en aquest segon cas seria també força raonable la identificació tant amb Galba com amb Vespasià.

Si haguéssim de plantejar una filiació artística —per ara només aproximada i necessàriament interina— per als *tondi* dels pressumptes Vitel·li i Valerià, hauríem de constatar-hi en primer lloc l'evident esforç de caracterització fisiognòmica i psicològica dels personatges, en la línia de la tradició retratística toscana. L'accentuada prominència del relleu

---

52. Cf J. GARRIGA, «Bust de Domicià», a *L'època... cit.* (nota 2), núm. 62, pp. 350-352, i «Bust de Miquel Mai», a *ibid.*, núm. 64, pp. 357-361. El bust de Tiberi manté una vaga afinitat amb l'as de Tiberi publicat al núm. 151, làmina 43, de J.P.C. KENT, 1978 *cit.* (nota 50), mentre que el de Domicià la mantindria amb la peça de 8 denaris de Domicià, núm. 244, làmina 70, de la mateixa publicació. Malgrat la coincidència literal de la inscripció en exerg, els relleus de Mai no semblen pas derivar de la coneguda sèrie dels «Dotze Cèsars» gravada per Marcantonio Raimondi entorn de 1525 [cf Konrad OBERHÜBER (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 27; *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School* (Bartsch, vol. 14, part 2), Abaris Books, New York, 1978, núms. 503 i 511; o també cf François GARDEY-Gisèle LAMBERT-Mariel OBERTHÜR, «Marc-Antoine Raimondi: Illustrations du catalogue de son oeuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888», a *Gazette des Beaux-Arts*, XCII, 1978, pp. 39-40, núms. 218 (Tiberi) i 226 (Domicià)], sinó que, a tot estirar, estampes i relleus potser depenen de prototipus pròxims. I encara, els gravats de Raimondi es podrien relacionar amb peces que, llevat de la inscripció, difereixen considerablement dels nostres relleus; vegeu-ho, per exemple, en el repertori de Harold MATTINGLY-Edward A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, I (*Augustus to Vitellius*) i II (*Vespasian to Hadrian*), Spink and Son Ltd., London, 1926 (reprint, Robert Stockwell, London, 1972): Tiberi amb l'as de Tiberi, I, p. 105, núm. 18 (inscripció) i làmina V, núm. 78 (perfil); Domicià amb els sextercis de Domicià, II, pp. 186-187, núms. 252-261 (inscripció) i làmina VI, núm. 91 (perfil). Malgrat que siguin posteriors, cf també les versions de Cavino, Z.H. Klawans, 1977 *cit.* (nota 49), pp. 26-30, esp. núms. 3-4 (Tiberi), i pp. 70-73, núms. 1-6 (Domicià). Malauradament, no m'ha estat possible consultar CH.R. MORSCHECK jr., *Relief Sculpture for the Façade of the Certosa at Pavia, 1473-1499*, New York-London, 1978. Sobre els treballs de les *maestranze* llombardes a Espanya, cf Juan de CONTRERAS (Marqués de Lozoya), *Escultura de Carrara en España*, C.S.I.C., Madrid, 1957. Agraeixo a Luciano Migliaccio, de la Universitat de Pisa, les seves valuoses observacions a propòsit de l'activitat dels escultors llombards, tan important per a situar els marbres de Miquel Mai; a parer seu, el mateix retrat del vice-canceller no només es podria relacionar amb un «obrador llombard» —com tímidament s'apuntava a *L'època... cit.* (nota 2), p. 356—, sinó que evoca trets estilístics més precisos, concretament de Leone Leoni.



—gairebé 10 cm—, el modelat vigorós i expressiu del marbre i el gust pel verisme dels trets individualitzadors tradueixen la corpulència dels tipus efígiats amb una eficàcia quasi equivalent a la constatada en les plaques florentines d'Alexandre/Cèsar i d'August (figs. 15-16 i 6), bé que allí aconseguida per a objectius diferents i amb els recursos oposats i més subtils del *stiacciato*. La menor qualitat dels *tondi* —sobretot en la testa de Valerià, massa comprimida, en els colls massa poderosos i encara magnificats pel tall medallístic dels bustos, en el disseny tosc i en l'acabat sumari dels detalls...— no obsta, certament, per fer-los transmetre un genèric ressò florentí, entre el gust verrocchià pels tipus facials i per les línies sinuoses i la producció més eclèctica i expeditiva de Mino da Fiesole. Ara bé, cal reconèixer igualment que aquesta empremta no hi resulta pas tan intensa ni directa com per remetre'ns a estils precisos i prou definits d'artistes o de tallers escultòrics de Florència, de les darreries del segle xv o d'inicis del xvi. D'altra banda, és ben coneguda la difusió de models i de trets toscans arreu d'Itàlia: a Roma, però sobretot entre els escultors llombards més actius en tallers de l'òrbita de Carrara-Gènova —almenys fins a la primera meitat del Cinc-cents—, i a través seu també entre els tallers napolitans.

Considerant això, potser sí que fóra raonable situar provisionalment l'autoria de les peces, per exemple, en el context de la manera correcta, bé que eixuta i desigual, de Mino da Fiesole: es podria assignar a algun desconegut seguidor del seu darrer i tan proteic obrador romà, més habituat a les fórmules clàssiques que els anteriors de Florència però també més adaptable i superficial —el taller que col·laborà amb Andrea Bregno, amb Giovanni Dalmata, amb Paolo Romano i amb altres mestres en la Roma del darrer terç del Quatre-cents. Amb tot, resultaria encara preferible cercar l'origen artístic dels *tondi* en una segona direcció: en les *maestranze* llombardes vinculades als tallers de Carrara, per exemple en col·laboradors o seguidors dels artífexs de la façana i d'altres treballs de marbre de la cartoixa de Pavia. La magnífica sèrie de *tondi* del basament dissenyat per Giovanni Antonio Amadeo —en el taller del qual van treballar, ente d'altres, Antonio della Porta i Pace Gazzini, com recordàvem abans— sembla una referència especialment clara per a les nostres peces malgrat la desigual profunditat del relleu, no només per la coincidència en el tema d'efígies medallístiques de Cèsars antics sinó sobretot pel seu aire toscà, per la concreció «retratística» i pel modelat sinuós i refinat que assenyalàvem —comparem la resolució del perfil del suposat Vitel·li del MAC amb la del d'Antoni de Pavia, per posar un cas.<sup>53</sup>

53. Cf I. BOSARTE, 1786 *cit.* (nota 8), p. 55; A. ELIAS DE MOLINS, 1888 *cit.* (nota 27), p. 241; E. ALBERTINI, 1910 *cit.* (nota 32), p. 255. Ulrich MIDDELDORF [1979 *cit.* (nota 50), pp. 297-313] considera rèpliques de Desiderio da Settignano, o millor, obra de seguidors seus inspirats en una sèrie dels «Dotze Cèsars» del mestre, ara perduda —independent de l'esplèndid Juli Cèsar del Louvre, probablement seu—, una desigual agregació de relleus amb bustos d'emperadors, la majoria de marbre o de *pietra serena* i en origen de format rectangular. A la vista de les fotografies núms. 1-4 publicades per U. Middeldorf —amb Tiberi, Galba, Vespasià i Agripa, coronats de llorer i seccionats al pit, amb drapeig i inscripció—, on els bustos apareixen cisellats en relleu molt prominent, es podria suscitar algun paral·lel amb els *tondi* dels suposats Vitel·li i Valerià. Ara bé, no sembla que les coincidències vagin més enllà de la referència a prototipus iconogràfics comuns o similars, a personatges robustos que en la majoria de versions conegudes —d'obradors toscans, o llombards, o d'altres indrets— tradicionalment ja reben solucions plàstiques rotundes i d'accentuada vigoria. No sembla, per tant, que es puguin establir amb un mínim de fonament relacions pròpiament estilístiques o d'autoria. Si parlem d'estil en el sentit de «comportament artístic peculiar», em resulta insalvable la distància entre l'estil de Desiderio da Settignano i els nostres *tondi*: se m'escapa la percepció d'afinitats específiques. Però en realitat, i un cop reconegudes les relacions entre Vitel·li/Valerià i alguns dels relleus publicats per Middeldorf —tanmateix

La peça 9951 del MAC, el *tondo* més petit i un dels treballs menys afortunats de la sèrie de Miquel Mai, vol representar l'emperador Claudi perfilat a l'esquerra, amb la corona radiada i la bena reial (fig. 12). També podríem interpretar-hi l'efígie d'August, sobretot atenint-nos a les nombroses analogies del relleu amb un dibuix de Pisanello conservat al Musée du Louvre, i en tot cas s'hi copsen trets fisiognòmics comuns en retrats imperials de membres de la dinastia Júlia-Clàudia, però cal descartar de ple que figuri cap dona —com consta al catàleg d'Elías de Molins, segurament per error. El bust en relleu, de coll excessiu, emergeix poc més de 3 cm del camper llis. Conserva lleugeres marques de trepant a l'ombregat de la bena i, més profundes i maldestres, resseguint l'arc de l'orella sobre l'espai de la corona, la qual s'amotlla barroerament com un flàccid casquet a la forma del cap. Els cabells, cisellats isoladament entre les puntes de la corona, traeixen amb la mateixa meridiana claredat que els altres errors un inhàbil escultor d'un ignorat taller del lliard del Cinc-cents. Així i tot, el bust manté el seu interès com a reflex i testimoni de l'enorme difusió de la tipologia de Cèsars, per si calien més proves de la seva voga extraordinària i capil·lar, producte de consum per a tots els gustos i exigències.<sup>54</sup>

externes i no pertinents en termes d'estil—, m'és incompreensible tota la cadena atribucionística plantejada en el seu article: em sembla del tot arbitrari no solament l'enllaç entre si de l'heterogeni aplec de bustos o de grups de bustos que s'hi adueix, sinó sobretot el pretès enllaç d'aquests bustos amb l'art de Desiderio. Lamento no haver pogut consultar el treball d'Ulrich MIDDELDORF-Dagmar STIEBRAL, *Renaissance Medals and Plaquettes*, S.P.E.S., Firenze, 1983. A un altre propòsit, algunes analogies iconogràfiques de l'hipotètic Valerià [fig. 5] amb fonts numismàtiques antigues es poden trobar a J.P.C. KENT, 1978 *cit.* (nota 50), làmina 70, núm. 244, vuit denaris de Domicià, i làmina 130, núm. 479, medalló de Valerià. Per al possible origen numismàtic del tipus que hem relacionat amb Vitel·li [fig. 4], vegeu, per exemple, C.H.V. SUTHERLAND, 1974 *cit.* (nota 49), p. 177, núm. 316, sexterci de Vespasià, i p. 184, núm. 328, sexterci de Galba; J.P.C. KENT, 1978 *cit.* (nota 50), làmines 59-65 i 67, núms. 210 (sexterci de Galba), 211 (*as* de Galba), 212-214 (sextercis de Galba), 218-219 (*aureus* de Vitel·li), 221-222 (sextercis de Vitel·li), 223 (*aureus* de Vespasià), 224 (denari de Vespasià), 226 (sexterci de Vespasià) i 234 (sexterci de Titus). Cf també els Vitel·li reproduïts a K. FITTSCHEN, 1985 *cit.* (nota 51), figs. 349-359, i, malgrat que siguin posteriors als marbres, les versions de Cavino per a Vitel·li, Vespasià i Titus, a Z.H. KLAWANS, 1977 *cit.* (nota 49), pp. 58-69, així com les de Domenico Compagni per a Vespasià i Vitel·li reproduïdes per Martha A. McCrory, «Domenico Compagni: Roman Medalist and Antiquities Dealer of the Cinquecento», a *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, 21, 1987, pp. 123 i 129, figs. 3 i 21, respectivament. Remarquem de passada les enormes afinitats dels bustos del Pseudo-Vitel·li de Venècia (Museo Archeologico) i de Viena (Kunsthistorisches Museum) reproduïts a FITTSCHEN (*Ibid.*) —però també se'n podrien adduir d'altres exemplars i rèpliques conservats en d'altres museus— amb el cap del Museu Arqueològic de Barcelona, núm. inv. 7575, el qual ara porta afegit un «bust» que no tenia en el catàleg d'ELIAS DE MOLINS, 1888 *cit.* (nota 27), p. 239, núm. inv. 1064, ni en l'estudi d'ALBERTINI, 1910 *cit.* (nota 32), pl. VIII, 6; és dipòsit de l'Acadèmia de Bones Lletres provinent de la Junta de Comerç, com s'ha mostrat aquí, i no pas de la casa de Miquel Mai, com s'havia sostingut reiteradament.

54. Cf A. ELIAS DE MOLINS, 1888 *cit.* (nota 27), p. 241; E. ALBERTINI, 1910 *cit.* (nota 32), pp. 254-255. Per a les possibles fonts numismàtiques del presumpte Claudi o August [fig. 12], cf, per exemple, C.H.V. SUTHERLAND, 1974 *cit.* (nota 49), pp. 160-161, núms. 287-288, denari de Calígula; J.P.C. KENT, 1978 *cit.* (nota 50), làmina 42, núm. 150, *dupondius* d'August, i làmina 48, núms. 165-167, *aureus* i sexterci de Calígula. Remarquem especialment les estretes afinitats del nostre relleu amb un dibuix d'August atribuït a Pisanello i en el qual també s'hi representen Juli Cèsar, Alexandre el Gran i Hèrcules dins un marc de *tondo*, enllaçats, ara conservat en el Musée du Louvre (Cabinet des Dessins, núm. 2315; cf Maria FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze, 1966, núm. 279r; se'n publica una reproducció en el recent treball de Giovanni GORINI, «New Studies on Giovanni da Cavino», a *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, 24, 1987, p. 48, fig. 4). A més del disseny general del bust, perfilat a l'esquerra, són molt considerables les semblances en la resolució dels cabells i en la forma d'amotllar la corona al cap.

El petit i mutilat relleu de la Torre dels Lleons, o Castell de Picalquers, d'Esplugues de Llobregat (fig. 24) preserva el sector figuratiu principal d'allò que inicialment hauria constituït una placa rectangular. La peça ha passat pràcticament desapercebuda als estudiosos, potser a causa del seu estat, o perquè s'havia interpretat com un relleu heràldic, o bé perquè la seva mateixa desavinent situació no n'afavoria una visió prou adequada —si hem de creure Balil. S'hi representa un bust masculí perfilat cap a la dreta, amb l'espatlla drapejada i coronat amb el llorer i la bena imperials. Respon a la convencional iconografia de «Cèsar romà», però el personatge concret és difícilment identificable. L'erosió greu de la superfície del marbre traeix les llarguïssimes intempèries que ha sofert la peça —d'uns quinze anys ençà moderades per l'aixopluc d'un balcó de lleu voladís—, i en limita encara més uns valors artístics que ja en origen resultaven de segur molt limitats.

El cisellat és planer i fa emergir desigualment l'efígie respecte al seu camper llis: 1,5 cm a la banda dreta, i 2 cm a l'esquerra. El tipus de relleu poc prominent, les reduïdes dimensions del bust (24 x 21,5 cm) i la mateixa precària qualitat del treball l'acostarien a l'hipotètic Claudi o August suara descrit (fig. 12), si altres detalls del marbre de Picalquers no posessin en evidència les molt superiors dificultats del seu autor a representar —i fins a concebre— el volum. No solament s'han definit els elements del bust amb rebaixos lineals, com si en comptes de modelar es dibuixés, sinó que gairebé tot s'hi resol en pla: el drapeig entorn del coll, els cabells estriats, el rígid llorer i la bena, la penosa formació del nas i les incisions del nariu i dels llavis, la matussera modulació del pòmul i de la mandíbula... Ja només calia l'arcaisme d'encabir a l'efígie de perfil un ull amb vista frontal! La manca del més elemental sentit del volum, afegida a la tan clamorosa manca d'ofici, aparentment s'adiuen poc amb la procedència de la peça d'un obrador italià dels segles XV o XVI, però per si soles tampoc no l'exclouen. No l'exclouen, si més no, ateses les característiques de la col·lecció del vice-canceller, considerant la seva heterogeneïtat i el fet que potser bona part dels marbres passaven per «antics».<sup>55</sup>

S'ha deixat en darrer lloc una peça que en el context del grup procedent de la casa de Miquel Mai esdevé excepcional: en efecte, la 9950 del MAC (fig. 13), no obstant les indicacions del catàleg d'Elias de Molins i les d'Albertini, no representa cap emperador romà coronat de llorer, sinó un faune jove, ni és obra renaixentista, sinó romana. El relleu de marbre sobresurt uns 7 cm del seu fons llis i polit, les vores del qual són ben retallades, com el revers, en forma el·líptica amb 2 cm de gruix. El bust es resol en composició frontal, i a més de fractura múltiple —ara restaurada— en la zona inferior, que afecta la base del coll de la figura, també presenta pèrdua greu del marbre en el camper dret, el qual s'ha trencat quasi contornejant el relleu. La meitat inferior del nas i el mentó del xicot foren mutilats a cops d'escarpra, i la superfície del marbre rebé abrasions i maltractaments diversos, sobretot en el sector entorn dels ulls i les temples. Però això no priva d'apreciar el bon ofici de l'escultor, que sabé esbossar en la cara del noi a penes adolescent un somriure sensual i burleta, accentuat pel matoll de cabells en calculat desordre. A més, utilitzà àmpliament i en profunditat el trepant, en especial per a marcar i buidar els rínxols de cabells, trenats en barreja amb una corona de fulles d'heura o de pàmpols que li cenyeix el cap. L'ambigua configuració de la corona fa vacil·lant la seva identificació —tant podria ser de frondes d'heura com d'estilitzats fullatges de cep—, però no pas fins a l'extrem de justificar que es confongui amb fulles de llorer: amb una corona de llorer.

55. Cf A. BALIL, 1961 *cit.* (nota 41), p. 195, i també E. CARBONELL, 1949 *cit.* (nota 47) i P. CATALÀ-M. BRASÓ, 1967 *cit.* (nota 47).

No sembla, per tant, que el relleu volgués representar cap emperador antic, ni tan sols un emperador jove, sinó més aviat un faune jove, com s'ha dit: un faune o petit sàtir de *thiasos* bàquic, o a tot estirar un *putto* estacionari jovenet. El modelat turgent del rostre i el rictus maliciós apuntat als llavis i als ulls, malgrat la característica absència de pupil·les, s'adiuen molt bé amb una iconografia dionisiaca, tan freqüent en les figuracions funeràries antigues —bé que les dimensions d'aquest bust, de 31 cm d'alt, fan improbable que en origen hagués format part dels relleus d'un sacòfag de proporcions normals. D'altra banda, l'aplicació tan desimbolta del trepant, amb el toc just a la boca i als ulls i amb els típics efectes de calat per referir el cabell rinxolat i en confusió amb l'heura o els pàmpols, seria insòlita en un marbre renaixentista: en canvi, resulta un treball recurrent en molta escultura romana. Tot això, doncs, porta a considerar el jove faune com una probable peça romana. Una datació raonable fóra la de finals del segle II, en etapa antonina tardana, que sembla preferible al segle III per la manera d'utilitzar el trepant: sembla anterior a les aplicacions més explícites, insistides i acostades del trepant rodó que es van generalitzar a l'època dels Severus.

Seria l'única peça realment antiga d'entre els marbres sobreviscuts de la col·lecció de Mai. També cal dir, però, que la presentació que coneixem del relleu, reutilitzat com a bust medallístic sobre camper el·líptic de 2 cm i perfectament retallat, deu ser moderna. Són prou conegudes les manipulacions d'aquesta mena sobre fragments antics fetes en obradors italians quatre i cinc-centistes. No es pot descartar, a més, que Miquel Mai l'adquirís com a representació d'un emperador jove —com tampoc, en fi, que, a més d'aquesta, prengué i pagué per romanes autènticament antigues moltes altres peces modernes de la sèrie que portà a Barcelona.<sup>56</sup>

### III

A Catalunya s'han conservat molt pocs relleus com els *tondi* o plaques quadrades esmentats que decoraven la casa de Miquel Mai. No s'hi poden comptar, per la seva tan diversa significació iconogràfica i formal, les decoracions del Col·legi de Tortosa amb el fris de monarques de la corona d'Aragó i els medallons amb profetes, apòstols, jueus i moriscos (c. 1544-1564), ni encara menys els tan copiosos medallons cinc-centistes amb efígie clipeada masculina o femenina, tallats en llindes de pedra i ja integrats en els sistemes ornamentals de finestres i portes de construccions més o menys senyorials d'arreu del país.

En canvi, convé associar-hi les tres plaques rectangulars de marbre encastades en la façana i una arcada interior de la casa del carrer dels Lledó núm. 13, que potser pertangué a Joan Boscà, recentment estudiada per F.P. Verrié.<sup>57</sup> Porten un díptic en llatí i, inscrit, un *tondo* amb testes femenines —identificables con *Fortitudo*, *Sapientia*, *Liberalitas*— que semblen de factura italiana; d'acord amb Verrié, però, no caldria descartar del tot que fossin obra barcelonina, hipòtesi propiciada per la coincidència cronològica del treball de Martí Díez de Liatasolo a Sant Just, a tocar el carrer dels Lledó, amb la possible aparició

56. Cf A. ELIAS DE MOLINS, 1888 *cit.* (nota 27), p. 241; E. ALBERTINI, 1910 *cit.* (nota 32), p. 255. Agraïxo a Milagros Guàrdia les seves observacions i suggeriments a propòsit d'aquest relleu amb un «faune jove».

57. Frederic-Pau VERRIÉ, «La casa d'en Joan Boscà, potser», a *Parva Archaeologica*, III, Cruïlles de l'Empordà, 1987, pp. 8-13. També publicat, amb l'afegit d'il·lustracions i d'una notícia biogràfica sobre Boscà, en edició de Caixa de Barcelona, Barcelona, 1987, pp. 9-13. Boscà es casà i parà casa el 1539.

de les plaques. El pati de la casa, enderrocada el 1871 per bastir-hi l'actual edifici projectat per Josep Rosés el 1873, es coneix gràcies a dues aquarel·les de Maurici Vilumara datades el 1869 (Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona), reproduint els relleus en la seva disposició originària als carcanyols de les arcades ara reutilitzades. Degueren ser d'una tipologia anàloga, tal vegada, els relleus actualment perduts que hi hagué al pati de la casa Moixó de la placeta de Sant Just o a la casa Dusai del carrer del Regomir, de Barcelona, però no es té notícia recent de més peces assimilables a les del conjunt de Mai. Consten només notícies antigues sobre peces que es podrien relacionar amb relleus així, segons es desprèn d'una recerca de Marià Carbonell en inventaris barcelonins dels segles XVI i XVII.<sup>58</sup>

En tot cas, semblen respondre a una mena de treball ben diferent —afí als elements arquitectònics ja esmentats amb efígies masculines i femenines d'estereotip— les dues testes esculpides procedents d'un palau enderrocat del carrer d'Avinyó, que el 1848 l'empresari d'enderrocs barceloní Francesc Brossa i Rial havia muntat en una llotja de la seva pintoresca casa-museu del Puget, conegudes per fotografies i ara de fet inlocalitzables.<sup>59</sup>

58. Sense comptar la sorprenent freqüència dels retrats en pintura —també retrats de cèsars antics, com, entre molts d'altres, els «dotze emperadors romans pintats al oli guarnits de fusta» que consten entre els béns de Sicília d'Icart i de Queralt, vidua de Joan d'Icart, inventariats el 27 de maig de 1615 en la seva casa del carrer Ample (AHPB, Antoni Estalella, llibre 1, invent., 1609-1618, llig. 23)—, els documents notariais consignen a vegades referències prou explícites a bustos imperials en marbre. Per exemple, les «dos testas de marmol que son las efigies de Antonino Pio i sa muller» del riquíssim inventari del donzell Pau de Fluvià, fet el 17 de desembre de 1618 en la seva casa del carrer del Carme; en el conjunt apareixen 134 peces d'escultura, entre les quals figures de marbre «a modo de diosas», dotze d'un «colze» i tres més de tamany natural —a més d'uns 500 llibres, de 700 miralls, de 166 medalles de plata «amb diverses figuras sculpidas», de 381 pintures i d'una munió d'altres objectes (AHPB, Antoni Roure, llibre 1, invent., 1592-1621, llig. 18). No sempre es pot deduir, tanmateix, si es tracta de relleus en plaques o tondi, o bé de bustos exempts. A vegades les peces en qüestió són de metall, com els «12 emperadors de llaunes de stany guarnits de fusta negra petita» de l'inventari de Pere Màrtir Pla, canonge de Santa Anna, fet el 28 de maig de 1629 (AHPB, Antoni Estalella, llibre 3, invent. i encants, 1626-1640, llig. 24). En tot cas, aquests objectes són indicatiu que l'afecció «col·leccionista» de Miquel Mai era compartida i relativament difosa entre els sectors més benestants del país, o que si més no ho era poques generacions després del vice-canceller. He d'agrair a Marià Carbonell que m'hagi fet participar tan generosament del contingut documental dels nombrosos inventaris que ha exhumat, fruit d'una vasta recerca que té en curs.

59. Cf A. DURAN I SANPERE, «Un museu d'arquitectura barcelonina poc conegut» (1947), ara a ÍD, *Barcelona i la seva història*, 3, Curial, Barcelona, 1975, p. 450, on s'hi remarquen «dos medallons amb testes esculpides». Quan la casa-museu del carrer d'Escipió al Puget fou enderrocada fa alguns decennis, els elements arquitectònics antics que Francesc Brossa hi havia integrat —procedents de demolicions d'edificis barcelonins principalment dels segles XIV-XVI— van passar a propietat de l'Ajuntament de Barcelona, i la majoria foren reutilitzats de nou en «pastitxos» variats, sobretot en la casa «gòtica» del carrer dels Arcs, però també en la «restauració» d'algun palau del carrer de Montcada i d'altres edificis antics. Una resta de materials, encara, anà a parar als fons d'algun magatzem municipal: potser s'hi conserven els dos «medallons» esmentats per Duran i Sanpere, bé que la seva recerca, per ara, esdevingui àrdua o com a mínim poc practicable. (Agraeixo a Joan Ainaud de Lasarte aquestes informacions sobre el destí de la casa-museu del Puget, i a Pere Beseran que em cridés l'atenció sobre l'article d'A. Duran.) Una vella fotografia de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona que ja il·lustrà el primer text de Duran i Sanpere permet deduir poca cosa en ferm sobre les peces en qüestió: tanmateix, sembla que es tractava de dos altrelleus amb bustos masculí i femení —seguint l'estereotip—, de factura local i més aviat arcaïzant, malgrat que es podrien datar en la segona meitat avançada del segle XVI. Probablement en origen no foren «medallons», sinó mènsules o culs-de-llàntia d'imposta —d'arcades o de finestres—, adaptades per Brossa el 1848 en dos rebaixos circulars dels carcanyols de la seva llotja; fa pensar-ho el camper fals dels relleus —en la fotografia se'n distingeix el fons arrebossat—, així com la forma de coronament pla dels caps, tan similar als àbacs d'imposta sobretot en el cas del bust femení.

Ni el notari de 1548 ni la descripció de Bosarte o d'altres fonts antigues conegudes no donen indicis suficients per interpretar cap disposició específica i unitària dels relleus en el pati de Miquel Mai. És possible que alguns s'apliquessin a la funció tan habitual de decorar els carcanyols dels arcs —si n'hi havia, com en la casa de Joan Boscà—, però només alguns, perquè Bosarte precisa que veié els setze bustos escampats per les parets del pati, en el replà de l'escala, sobre el corredor... Encara menys podríem determinar si seguien un ordre «intencionat», és a dir, si el conjunt tenia algun «sentit» particular que justificqués parlar d'un «programa iconogràfic» —ni que fos embrionari o només tendencial.

Certament no fóra impossible que el tinguessin, i res no ens priva de conjecturar en la sèrie de vint-i-una peces un determinat «pla» de significació. Per exemple: els deu bustos d'emperadors podrien acompanyar, connotant-lo prestigiosament, el retrat del vice-canceller (fig. 14); i els deu bustos amb Virtuts i amb dames de l'antiga noblesa imperial podrien acompanyar i qualificar un retrat de la muller de Mai, Elionor Setantí —un retrat «ideal», més simbòlic o metafòric que no pas «realista», i per al cas, l'alt relleu de l'anomenada «Priscil·la» o «Dama de l'ermini» del Museu Marès (fig. 3) podria passar per una estilitzada «representació» seva. Aleshores, si continuéssim la conjectura, al capdavant un simple i inofensiu exercici d'imaginació, es podrien suscitar lectures a l'estil dels vells programes figuratius italians amb agrupacions «d'herois/heroïnes», els «*de viris illustribus/de claris mulieribus*» prou coneguts ja des del Tres-cents.

El predomini en el grup femení de Virtuts ben identificables com a tals pels seus atributs —les tres Teologals i les quatre Cardinals, al costat de només tres bustos imperials— situaria la dona en un context de significació més aviat convencional, és veritat: les Virtuts hi serien explicitades amb els símbols a l'ús en comptes de projectades en el model d'heroïnes històriques. Però, seguint l'especulació, en el cas del retrat de l'amo de la casa el grup de relleus masculins amb «Cèsars» antics esdevindria una versió moderna i extraordinàriament en voga del «*de viris illustribus*». En efecte, durant el Quatre-cents italià, el tipus iconogràfic, de comprovada ascendència literària, abandonà progressivament la vella accepció cavalleresca del culte a l'heroi i es decantà per opcions d'estricta encuny humanístic. Així, es van seleccionar i proposar com a «*exempla virtutum*» els cabdills de l'antiguitat clàssica més que no pas els «*Uomini famosi*» locals —però tal vegada sense renunciar-hi del tot, combinant ocasionalment els herois antics amb alguns ciutadans moderns d'anomenada. En tot cas, les preferències de la cultura figurativa renaixentista, en simetria amb el predomini consolidat del moviment humanístic, anirien pels «*romani famosi*», presentats com a models de conducta política i moral i sovint distribuïts per grups segons les «*virtutes*» o qualitats que exemplificaven —o d'acord amb altres combinacions i per tríades o binomis del tipus «armats/togats», «joves/adults», etc. És en aquest context que van tenir enorme predicament les sèries de «Cèsars» —sobretot la dels «dotze» biografiats per Suetoni, fins a Domicià—, en molts casos formant estudiades contraposicions<sup>60</sup> o bé paral·lels d'evident inspiració en Plutarc, i no era estrany que incloent-hi l'efigie d'algun comitent particular o d'un seu avantpassat.<sup>61</sup>

60. André CHASTEL, «Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XV siècle», a *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, III, 1954, pp. 279-289, ara també a *Id., Fables, formes, figures*, I, Flammarion, Paris, 1978, pp. 237-246.

61. Per a l'origen d'aquestes sèries iconogràfiques, cf Maria Monica DONATO, «Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi», a Salvatore SETTIS (a cura de), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II: I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 95-152.

Però fóra absurd, o com a mínim indiferent, perdre's ara per aquest camí merament especulatiu de correspondències «significatives» dels marbres imperials de Mai, perquè això obligaria a acumular massa hipòtesis sobre altres hipòtesis. Potser l'ordenació dels bustos en el pati del vice-canceller no era aleatòria, potser la selecció dels personatges efigiats —entre els quals, per cert, no hi ha cap retrat del «seu» cèsar Carles V— era intencionada, de manera que el sentit del conjunt transcendia el genèric ornament en voga... Potser sí, però manquen les dades més elementals per establir-ho amb un mínim de rigor. La «reconstrucció» de la «col·lecció», que el present treball volia proposar amb perfils més precisos en allò que fos possible, manifesta encara massa llacunes: té encara plantejats massa interrogants, tal vegada encadenats, sobre la disposició i funció inicials de les peces, sobre la intenció i la identificació iconogràfiques de més de la meitat que no duen inscripció ni atribut, sobre el seu mateix nombre, la seva identitat exacta, la coincidència segura entre les originàries i les conservades...

En canvi, convindria considerar, si més no en un ràpid esbós, que aquest tipus d'efigies «humanístiques» de Cèsars, entre les quals comptem les del llegat de Mai, van comportar un suplement no negligible de recerca iconogràfica a molts artistes, potser flanquejats en això per alguns comitents o consellers erudits. L'esforç renaixentista per recuperar una antiguitat genuïna, pouada no solament amb la seva autenticitat conceptual sinó també amb la seva veritat visual, és a dir, l'esforç per recuperar, amb la lliçó moral dels antics, la seva imatge concreta restituïda a través dels seus mateixos testimonis, suposava l'estudi fisiognòmic dels emperadors o cabdills antics en «models» autèntics: en bustos exempts, en relleus escultòrics, en camafeus, o sobretot en medalles o relleus numismàtics greco-romans. Cal precisar, però, que ja des del Quatre-cents l'estudi i la conseqüent transcripció escultòrica —o pictòrica— de les efigies no sempre es realitzava en directe a partir de models «arqueològics», sinó que fou progressivament habitual al recurs a fonts indirectes; se sap que entre els tallers d'escultura circulaven «*taccuini*» o quaderns de dibuixos i apunts amb repertoris de retrats imperials formats a partir de peces antigues, i encara, entorn de 1530/40, van tenir una difusió molt copiosa les sèries d'estampes amb reproducció d'«antiguitats» i fins, específicament, d'efigies d'emperadors o personatges antics —com la dels «Dotze Cèsars» suetonians gravada per Marcantonio Raimondi.<sup>62</sup> Malgrat que en una part substancial dels retrats renaixentistes de Cèsars sigui dificultosíssima, o quasi impracticable, la identificació precisa de la font antiga utilitzada —per la mateixa varietat de les fonts, en especial les d'origen numismàtic, per l'ús de «*taccuini*» amb models indirectes, per les versions idealitzades o bé eclèctiques o només aproximades que sens dubte van resoldre alguns escultors, o per les interpretacions, que també s'hi constaten àmpliament—, malgrat tot, convé no perdre de vista l'amplitud de l'esforç «arqueològic» de documentació retratística que es van imposar molts tallers italians del Renaixement.<sup>63</sup>

Un darrer apunt: no sembla pas que la importació directa d'obres d'Itàlia hagués contribuït en proporció remarcable a dinamitzar en sentit «renaixentista» els tallers d'escultura autòctons. La importació restà un fenomen «personal», puntual i circumscrit, i d'altra banda, la problemàtica accesibilitat de les obres millors —a Bellpuig d'Urgell, a Montserrat,

62. Per a la reproducció de la sèrie dels «Dotze Cèsars» de Raimondi, cf les dades bibliogràfiques de la nota 52 que hi al·ludeixen.

63. El contingut de les notes 49-54 pot suggerir sumàriament, i encara limitant-nos a possibles fonts numismàtiques, l'esforç de recerca iconogràfica que s'assenyala. Per aquesta qüestió, cf K. FITTSCHEN, 1985 *cit.* (nota 51), pp. 381-412.

a l'interior obscur d'alguna església, o al clos privat d'alguna mansió senyorial— no en propiciava cap funció modèlica destacada. En la primera meitat del segle XVI, si més no, costa de veure'n els efectes. A Catalunya la renovació passava per altres camins: sobretot per la presència i el treball d'artistes forasters ja «italianitzats».

*Joaquim Garriga*

*Professor del Departament d'Història de l'Art,  
Universitat de Barcelona*